FILM

Fot. P. Pascuttini

LUCIA BOSE

• NR 2 (1205) • ROK XXVII • 9 STYCZNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

Doc. Jerzy Mierzejewski (drugi od lewej) i reżyser Janusz Majewski w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii.

Przyjazdy.wyjazdy

Na zaproszenie Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych przebywała niedawno w Antwerpii delegacja PWSTiF. W jej skład wchodzili: dziekan wydziału reżyserii doc. Jerzy Mierzejewski; reżyser filmowy, wykładowca uczelni — Janusz Majewski oraz dwaj studenci: Jerzy Obłamski (wydział reżyserii) i Ryszard Lenczewski (wydział operatorski).

Celem tej wizyty było zacieśnienie kontaktów z belgijskim szkolnictwem artystycznym. Jerzy Mierzejewski i Janusz Majewski wygłosili prelekcje o zagadnieniach estetyki i budowie dzieła filmowego.

Studenci polscy prezentowali retrospektywny przegląd etiud oraz wystawę fotograficzną.

Tydzień w filmie

● **W styczniu „Iluzjon" Filmoteki Polskiej wyświetla głośne filmy polskie produkcji przedwojennej, z Jadwigą Smosarską w roli głównej. Ponadto przygotowano cykl filmów kostiumowych zatytułowany „W kręgu Aleksandra Dumasa" oraz zestaw filmów holenderskich. Z okazji XXVII rocznicy wyzwolenia Warszawy odbędzie się projekcja filmu „Robinson Warszawski" Jerzego Zarzyckiego. Jest to wstępna wersja filmu, który wszedł na nasze ekrany pod tytułem „Miasto nieujarzmione".**

● **DKF „Medyk" przy Klubie Medyka w Warszawie zorganizował w dniach 19 grudnia — 2 stycznia przegląd filmowy pod nazwą „Interfilm". W ramach tej imprezy zaprezentowano publiczności zestaw wybitnych filmów wyprodukowanych w ciągu ostatnich lat w różnych krajach.**

● **W Warszawie otwarto w Galerii Foksal PSP wystawę fotogramów tragicznie zmarłego Zygmunta Targowskiego. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Targowski, w roku 1969 rozpoczął studia w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej. Zginął w zeszłym roku w wypadku ulicznym.**

Projekty i realizacje

KRÓTKI METRAŻ

■ Wojciech Fiwek ukończył w Wytwórni Filmów Oświatowych adaptację opowiadania Bolesława Prusa **„Antek"**. W rolach głównych wystąpili: Wacław Kowalski, Ryszarda Hanin, Aleksander Fogiel, Ludwik Benoit, Michał Pietrzak i Andrzej Michalski.

■ **„Twoje serce"** — to najnowszy film Józefa Arkusza. Jest to dokument o fizjologii serca, jego pracy w różnych warunkach. Film został zrealizowany w Zakładzie Fizjologii Akademii Medycznej w Krakowie, przy współpracy doc. dr. Wincentego Wcisły. Autorem zdjęć (m. in. ukazujących pracę żywego serca) jest Witold Powada.

■ **„Uwaga, młodzi"** — to fabularyzowany dokument o chorobach wenerycznych. Film mówi o rozprzestrzenianiu tych chorób, demonstruje także ich przebieg oraz metody leczenia. Autorem scenariusza i reżyserem jest Stanisław Sapiński.

■ Sławomir Idziak ukończył w **„CZOŁÓWCE"** pełnometrażowy, barwny film fabularny **„Papierowy ptak"**. Jest to już trzecia samodzielna pozycja w dorobku młodego operatora, który próbuje swych sił jako reżyser. „Papierowy ptak" to opowieść o chłopcu, nie przystosowanym do środowiska swych rówieśników.

FILMY TELEWIZYJNE

■ Zaakceptowano do realizacji scenariusz seryjnego filmu telewizyjnego **„Trzecia granica"**. Jest to opowieść o kurierach, uczestnikach polskiego ruchu oporu, którzy w czasie II wojny światowej przekraczali wielokrotnie granicę między Polską a Węgrami. Scenariusz napisał Adam Bahdaj, reżyserować ma Lech Lorentowicz. Całość liczyć będzie osiem godzinnych odcinków.

■ **„Czarne chmury"** — to tytuł filmu seryjnego, który został już skierowany do realizacji. Jest to film przygodowy typu „płaszcza i szpady", którego akcja toczy się w XVII wieku. Tłem historycznym awanturniczych wydarzeń jest walka o utrzymanie przy Polsce Prus Książęcych. Scenariusz napisali Antoni Guziński i Ryszard Pietruski, reżyserem jest Andrzej Konic, operatorem — Antoni Wójtowicz, kierownikiem produkcji — Konstanty Lewkowicz. Seria składać się będzie z siedmiu odcinków godzinnych. Zdjęcia rozpocząć się mają w lutym.

■ Jan Rutkiewicz realizować będzie półtoragodzinny film **„Skarb trzech łotrów"**, według scenariusza Andrzeja Szczypiorskiego. Będzie to współczesny film sensacyjny. Operatorem jest Mieczysław Lewandowski, kierownictwo produkcji objął Stefan Adamek. Projekt został już skierowany do realizacji, zdjęcia rozpoczynają się w styczniu.

■ Witold Orzechowski realizuje godzinny film telewizyjny **„Droga w świetle księżyca"**, według opowiadania Ambrose Biercе'a. Ma to być film grozy; jego akcja toczyć się będzie w Polsce po upadku powstania listopadowego. Orzechowski jest także autorem scenariusza. W rolach głównych występują: aktorka francuska Juliette Mayniel oraz Beata Tyszkiewicz, Hanna Stankówna, Jerzy Zelnik, Mieczysław Voit. Operatorem jest Andrzej Ramlau, kierownikiem produkcji — Tadeusz Baljon. Po zakończeniu zdjęć w okolicach Warszawy oraz w zamku Ujazd w województwie kieleckim ekipa przeniesie się do atelier w Łodzi.

Tematy dnia

OD BOCCACCIA DO WSPÓŁCZESNOŚCI

Telewizja polska wyświetlała w okresie świątecznym średniometrażowe filmy telewizyjne „Matteo Falcone" i „Dekameron 40", zrealizowane przez długoletniego współpracownika Andrzeja Wajdy — reżysera Jana Budkiewicza. Obecnie reżyser przygotowuje realizację sześciu dalszych filmów półgodzinnych, opartych na nowelach zaczerpniętych z „Dekamerona".

Jan Budkiewicz w czasie realizacji noweli „Dekamerona"

— Kończę pisać scenariusze według opowiadań „Spowiedź", „Zaczarowana grusza" i „Miłosne przygody Calandrina" — mówi Budkiewicz. — W przygotowaniu są scenariusze według trzech nowel: „Król włosy strzyże", „Rogi za rogi" i „Słowik". Realizację tych pozycji rozpocznę prawdopodobnie w najbliższym czasie. Filmy będą wyświetlane w telewizji; nie jest jednak wykluczone, że niektóre z nich, połączone w pełnometrażowe zestawy trafią także do kin.

— Młodzi reżyserzy-debiutanci dążą zazwyczaj do tego, by jak najszybciej rozpocząć pracę nad filmami o tematyce współczesnej. Jak to się dzieje, że pan pozostaje wierny adaptacjom klasyki?

— Wydaje mi się, że „Dekameron" należy do tych pozycji w literaturze światowej, które w naszych czasach brzmią dość aktualnie. Boccaccio był człowiekiem Odrodzenia, w swych opowiadaniach przedstawia pewien model obyczajowości, proponuje pewien światopogląd, który uważany jest za typowo renesansowy. Otóż wydaje mi się, że właśnie Renesans ma pewne cechy wspólne z obyczajowością drugiej połowy XX wieku. Lektura źródeł historycznych i literackich z czasów Renesansu przekonuje, że hasła głoszone przez współczesnych heroldów swobody seksualnej znane były ludziom już wtedy.

Jest zresztą jeszcze inny powód, dla którego podjąłem się tego tematu. Adaptacja opowiadań z „Dekamerona" stanowi dla filmowca bardzo trudny egzamin sprawności warsztatowej. W wielu opowiadaniach dominuje u Boccaccia ton niefrasobliwego humoru, mimo że mówi o sprawach drażliwych, czasem tragicznych. Przenosząc opowiadania na ekran, reżyser powinien zachować lekkość, zbliżoną do commedii dell'arte. Z drugiej strony — „Dekameron" powstał w okresie wspaniałego rozkwitu włoskiego malarstwa. Wydaje mi się, że styl plastyczny filmu powinien w pewnym stopniu przypominać tamtą epokę: jest to trudny, ale chyba najbardziej skuteczny sposób nawiązania kontaktu z tamtą epoką. A więc z jednej strony — narracja „z przymrużeniem oka"; z drugiej — stylizacja na malarstwo Quattrocenta.

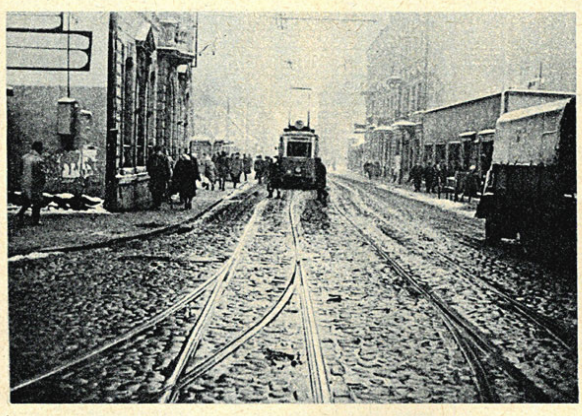
— Czy w przyszłości pozostanie pan wierny klasyce?

— Ależ nie. W tej chwili mam gotowe dwa scenariusze, które chciałbym realizować — po ukończeniu „Dekamerona". Najbardziej przywiązany jestem do scenariusza „Czworonogi", ponieważ wraz z Januszem Rolickim pracowaliśmy nad nim dwa i pół roku. Jest to historia młodego człowieka, który przyjmuje pracę konwojenta pociągu towarowego, wiozącego bydło rzeźne. Pociąg, do którego został przydzielony, ma przebyć niemal cały kraj i podróż staje się dla naszego bohatera czymś w rodzaju próby charakteru. Jego towarzysze podróży, to ludzie z marginesu społecznego. Powstaje dylemat: czy akceptować złodziejskie i nawet bandyckie „reguły gry", czy też przeciwstawić się im — ryzykując zdrowiem, a może życiem? Chciałbym, żeby „Czworonogi" były filmem ostrym, szorstkim; nie tylko ze względu na samą akcję, na ukazane tam środowisko, lecz także z racji swej problematyki moralnej.

— A pozostałe projekty?

— Biruta Wasilkowska napisała nowelę filmową, na tej podstawie opracowaliśmy scenariusz „Nie wracaj nocą". Jego bohaterką jest nauczycielka z małego miasta, która zostaje posłem na Sejm. Film ukazywałby trudności, z którymi borykać się musi współczesna kobieta, próbująca łączyć pracę zawodową, społeczną i życie rodzinne. Tytuł trzeciego z kolei scenariusza brzmi „Słońce prosto w twarz". Jest to opowieść o młodym człowieku, który dowiaduje się, że prawdopodobnie straci wzrok.

ROZMAWIAŁ: SKI



Jeden z fotogramów Zygmunta Targowskiego

KLUTE

Im bogatszą tradycję posiada jakiś gatunek filmowy, tym trudniej wypowiedzieć w nim nowe słowo, zachowując jednocześnie obowiązujące reguły gry. Takie gatunki to przede wszystkim western i kryminał. Wydają się ostatnimi czasy zrutynizowane, zużyte, skłonne ku autoparodii.

Niedawno rewelacją w filmie kryminalnym był „Bullitt" Petera Yatesa, wchodzący obecnie na nasze ekrany. Podobny sukces ma „Klute" w reżyserii Alana J. Pakuli, powitany przez krytykę zachodnią z wielkim uznaniem. Pakula dał się przed rokiem poznać jako reżyser komedii „Pookie" z życia współczesnej młodzieży, w której stworzył znakomite portrety pary młodocianych, nowoczesnych, ale niepozbieranych bohaterów. Swe umiejętności szkicowania fascynujących charakterów zastosował w gatunku kryminalnym — i to właśnie okazało się najbardziej frapujące. Kontynuując zaś tradycje amerykańskiego „czarnego filmu" lat czterdziestych, reżyser nie zapomniał przy tym Godardowskiej sentencji: „czas akcji przeminął, nadszedł czas refleksji".

W tajemniczych okolicznościach ginie amerykański naukowiec Gruneman. Jedyny ślad to nieprzyzwoity list, który szanowany ojciec rodziny napisał prawdopodobnie do nowojorskiej call-girl Bree (Jane Fonda). Po sześciu miesiącach bezskutecznego śledztwa prowadzonego przez policję, młody detektyw prywatny John Klute (Donald Sutherland) przejmuje sprawę w porozumieniu z rodziną i firmą, w której pracował zaginiony. Klute poczyna systematycznie śledzić każdy krok Bree, nagrywa jej rozmowy telefoniczne itp. Okazuje się, że dziewczyna jest bardzo skomplikowaną osobą, poddaje się psychoanalizie, próbuje zostać aktorką lub modelką, a jeżeli powraca do swej profesji, to nie tylko dla pieniędzy, ale i dla pewnego poczucia siły. Klute poczyna się interesować dziewczyną nie tylko jako detektyw; staje się jej obrońcą. Stara się zidentyfikować klienta, który pobił Bree. Ale inna call-girl, która mogłaby mu w tym dopomóc, popełnia jakoby samobójstwo. Trzecia zaś jest narkomanką i również nagle ginie. Teraz dopiero Klute trafia na ślad mordercy: to jeden z seniorów firmy, w której pracował zaginiony naukowiec; jest on winien jego śmierci i śmierci obu dziewcząt. Klute zastawia nań pułapkę, ale przedtem jeszcze zbrodniarz staje oko w oko z Bree, by w obłędnym zapamiętaniu rzucić jej w twarz oskarżenie, że właśnie „takie dziewczęta, jak ona" czynią z mężczyzn morderców. W ostatniej chwili Klute ratuje Bree z opresji, a zbrodniarz ginie. Detektyw opuszcza Nowy Jork razem z dziewczyną, która jednak wcale nie jest pewna, czy pociąg do dawnej profesji nie okaże się silniejszy niż miłość do wybawiciela.

„Tak samo jak Bree nie jest w stanie rozwiązać problemu podświadomych popędów seksualnych, które uczyniły z niej call-girl, tak samo Klute nie rozwiązuje żadnego ze swych problemów z identycznych powodów — pisze Tom Milne w kwartalniku „Sight and Sound". — *To prawda, że ustalił okoliczności przestępstwa, ujawnił zbrodniarza, wykrył przyczyny śmierci naukowca i dwóch dziewcząt, ale stało się to tylko dlatego, że w grę wchodził obiekt jego własnych pragnień. Na koniec detektyw i dziewczyna padają sobie w objęcia. Ale to nie to samo, co działo się niegdyś z Humphreyem Bogartem i Lauren Bacall, bo na ekranie jesteśmy świadkami nie wyjaśnienia tajemnicy, lecz jej narodzin".*

Recenzenci podkreślają mistrzowską dramatyzację wielu epizodów, jak np. równoczesne wzajemne śledzenie się kilku osób naraz oraz znakomitą fotografię, która — operując kontrastami świateł i cieni — świetnie stopniuje niepokojący nastrój zdarzeń, stwarza atmosferę zagrożenia i strachu.

„Strachu przed czym? — pisze dalej Milne. — *Przed mrokiem, oczywiście, przed ciemnym światem, w którym żyjemy, przed czarnymi wytworami ludzkiej imaginacji, przed skąpym światłem księżyca, które pozwala jedynie przeczuć zarysy miłości balansującej na ostrzu dwuznaczności. W istocie »Klute« to »film noir«, film o czarnej, tkliwej rozpaczy za utraconymi międzyludzkimi więzami. Poza tym Jane Fonda jest wspaniałą aktorką, a Alan Pakula — reżyserem, na którego trzeba zwrócić baczną uwagę".*

Z. P.

Strach przed mrokiem
Donald Sutherland i Jane Fonda

„Klute", film produkcji amerykańskiej, reż. Alan J. Pakula

głosy i głosy

ROZMOWY O KRÓTKIM FILMIE

Cztery takie rozmowy przeprowadził Witold Rutkiewicz dla MIESIĘCZNIKA LITERACKIEGO. Z obszernych i — jak zaznacza Rutkiewicz — często sprzecznych i konfliktowych wypowiedzi wybraliśmy fragmenty, które dość zgodnie charakteryzują naszą najmłodszą twórczość dokumentalną. W MIESIĘCZNIKU ogłoszono naprzód wypowiedzi dwu krytyków filmowych (nr 11/71), potem dwu filmowców (nr 12/71): w obu wypadkach byli to reprezentanci starszej i młodszej generacji. My natomiast zestawiliśmy opinie krytyka z pokolenia dojrzałego i młodego dokumentalisty oraz poglądy filmowca starszego pokolenia i przedstawiciela młodej krytyki.

Zygmunt Kałużyński raz jeszcze zreasumował zarzuty, jakie po festiwalu krakowskim postawił młodym dokumentalistom, którzy **„przedstawiają się głównie i przede wszystkim jako »publicyści walczący«.** Jednakże, aby zasłużyć na takie miano, **„trzeba zrobić o wiele więcej. Nie można poprzestawać na formule schematycznego wywiadu socjologicznego. Aby wykonać ów program publicystyczny (...) trzeba przede wszystkim przeprowadzić głęboką analizę rzeczywistości. Lecz by ją zanalizować, należy obserwować. By ją obserwować, nie wystarczy wypytywać ludzi nawet najbardziej śmiałych, przodujących i ruchliwych intelektualnie, trzeba się temu życiu solidnie przyjrzeć. Albowiem zadaniem kina — również w epoce ankiety socjologicznej, w epoce techniki telewizyjnej i wywiadu-sondy — jest bez przerwy patrzeć. Wartościowe wyniki owej sztuki patrzenia przyjmiemy na pewno z największą uwagą."**

A oto, do o własnej i swych rówieśników twórczości powiedział Grzegorz Królikiewicz: **„Przez dwa ostatnie lata sądziliśmy, że robimy filmy. Tymczasem uprawialiśmy tylko pewien gatunek dziennikarstwa, który jest cechą dziennikarzy telewizyjnych (...) Proszę obejrzeć wszystkie nasze filmy, umówiwszy się z kinooperatorem, żeby wyłączył dźwięk. Co Pan zobaczy? Nic! Nic! Przesuną się przed Panem zaledwie pasaże lub twarze ludzkie (...) ale nic się tam nie dzieje, nic nie rozwija."**

I dalej: **„Jest to dla nas największe niebezpieczeństwo, że wobec formy stajemy bezradni (...) Jest w tym pewna łatwość i maniera, że realizator wyjeżdża na 2 lub 3 dni w teren, łapie człowieka, który się nie krępuje i może być sobą, łapie — i wyciska do końca. Lecz wyciskanie cytryny — powiedział kiedyś jeden ze światłych krytyków — to jeszcze nie umiejętność artystyczna."**

Z kolei następny dwugłos:

Reżyser Bohdan Kosiński zajął się tzw. małym realizmem, który dla niego oznacza **„mały stopień rzeczywistości w filmie".** Pod wpływem małego realizmu film lat sześćdziesiątych **„nie dawał obrazu rzeczywistości polskiej w całej jej złożoności, notował obserwacje fragmentaryczne, prawdy wycinkowe, zjawiska peryferyjne."** Czy to dobrze, czy źle? — pyta Kosiński. **„Źle byłoby tylko wtedy, gdyby ten rodzaj był jedyną formułą filmu dokumentalnego, nie posiadając równoważników w innych stylach penetracji rzeczywistości. I rzeczywiście, pod koniec lat sześćdziesiątych monorodzajowość i monotematyczność — zwane przez innych »małym realizmem« — stały się faktem społecznym (...) Tak więc »mały realizm« nie tylko zablokował film dokumentalny jako całość, ale i sobie wyrządził niedźwiedzią przysługę: nie mając szans wypowiedzenia całej prawdy o rzeczywistości, jako jedyny monopolista musiał się szybko znudzić i wywołać sprzeciw. Ale już około roku 1970 monopol został przełamany."**

Na zakończenie konkluzje Andrzeja Ochalskiego:

„Wśród filmów młodych można znaleźć wiele pozycji dokumentalnych, w których dominuje postawa obojętnego obserwatora, zaś wniosek jest zawsze ten sam: jacy wy jesteście śmieszni (głupi, obrzydliwi), moi drodzy bohaterowie, jak mi przykro, że muszę wśród was żyć i wami się zajmować... Wśród reżyserów zdarzają się też inne postawy. Choćby u Kieślowskiego. W jego filmie »Z miasta Łodzi« stosunek do bohaterów wyraża się nie w obojętności i chamstwie, lecz — na przemian — w bardzo osobistym niezadowoleniu lub serdeczności...

Konkludując: młodzieży filmowej zagraża fascynacja egzotyką nieznanych środowisk. Fascynacja, która może doprowadzić do zaniedbania problematyki istotnej i przerzucić uwagę dokumentalistów na zjawiska naskórkowe (...) Droga wyjścia z impasu jest tylko jedna: najpierw pogłębiona wewnętrzna penetracja określonej grupy społecznej, a dopiero później próba własnej interpretacji za pomocą kamery."

KAPPA

Moralne ocalenie
Małgorzata Braunek

STAN ZAGROŻENIA

„Trzecia część nocy" jest pełnometrażowym debiutem Andrzeja Żuławskiego, którego nazwisko nie jest nieznane amatorom kina. W tym przypadku jednak ów termin, prawidłowo określający status dzieła młodego reżysera, wydaje się równie niestosowny, jak przed laty w stosunku do „Pokolenia" czy „Noża w wodzie". Powiedzmy więc od razu: „Trzecia część nocy" jest filmem wybitnym, którego odtąd nie będzie można pominąć w żadnej dyskusji na temat polskiego kina. Wyjątkowość filmu Żuławskiego, zwłaszcza na rodzimym tle, polega na tym, że przemawia on do widza pełnym głosem, bez asekuracji i bez alibi, z nieczęsto spotykaną u nas pasją i żarliwością; że wreszcie jest ten film arką przymierza pomiędzy tradycją a współczesnością, stając się jakby odrodzeniem najznakomitszego epizodu w historii naszej kinematografii: szkoły polskiej.

Już od pierwszych scen przykuwa uwagę, atakuje wyobraźnię. Krajobraz ludzkich twarzy i krajobraz miasta, powracający obsesyjnie, niby ze złego snu zapamiętanego w dzieciństwie; krajobraz znany, a przecież zobaczony na nowo, jakby po raz pierwszy. Obrazy zdyszane, spazmatyczne, wypełnione scenami śmierci odartej z majestatu i wypełnione scenami życia, które się z niej poczęło; obrazy utrzymane w gwałtownym stylu, na pograniczu brutalności, ewokują atmosferę lęku i koszmaru, których spiętrzenie prowadzi jednak do pewnej szczególnej umowności łagodzącej efekt grozy, nadając utworowi tajemną, poetycką wymowę. I jeszcze muzyka: wybuchająca stukotem pośpiesznych kroków, palbą wystrzałów, warkotem silników, zgiełkiem instrumentów.

Okupacja. Ale jej obraz w tym filmie nie odpowiada wyobrażeniom, do jakich przyzwyczajono nas w polskim kinie; a więc nie requiem, nie rozważania historiozoficzne, nie okazjonalny mały

ANDRZEJ MARKOWSKI

realizm. Okupacja jest w filmie Żuławskiego stanem totalnego zagrożenia; jak zaraza, jak klęska żywiołowa, jak wojna; jest czasem unicestwienia dotychczasowych struktur życia, a także życia w ogóle; przymusowego przewartościowania praw i norm postępowania, jednocześnie zaś poszukiwania nowych form bytu, tak w płaszczyźnie duchowej, jak i materialnej; jest wreszcie czasem fizycznej zagłady, ale i moralnego ocalenia. Stawia bowiem bohaterów w sytuacji, która jest czymś w rodzaju średniowiecznej próby ognia, mającej dowieść niewinności poprzez odporność na płomienie.

W ten świat na podobieństwo „snu skrwawionego pamięcią", wypełnionego ułamkami zdarzeń wyobrażonych, przeżytych i zasłyszanych — wprowadza twórca młodych protagonistów dramatu. Ale podobnie jak motyw okupacji, tak i sylwetki bohaterów uległy zasadniczej przemianie. Zwłaszcza osoba Michała, przewodnia postać filmu, zagrana z przekonywającą siłą przez debiutującego na ekranie Leszka Teleszyńskiego. Ten młody człowiek nie urodził się bohaterem — jak tamci, niejako z góry skazani przez los, ofiarowani przez historię. Rozgląda się, pełen niepew-

ności i lęku, próbuje znaleźć się w nowej sytuacji, przeniknąć prawa rządzące światem wstrząsanym agonią, zachowuje się jak człowiek, który ostrożnie postępując w ciemności, wypatruje światła; jest w nim ów „jaskółczy niepokój" poprzedzający moment decyzji, tym trudniejszy u człowieka obdarzonego pasją moralną, grożący mu po prostu unicestwieniem. Dlatego on, inteligent, pragnie początkowo, wiedziony instynktem samozachowawczym, jedynie adaptować się, przetrwać. Będzie z typową bezradnością swojej sfery handlować dywanami, potem zacznie karmić własną krwią wszy w niemieckim instytucie, i wtedy — nieświadomy jeszcze obszaru nocy rozpościerającej się wokół niego — pomyśli, że oto sięgnął dna. Spróbuje odizolować się, przeżyć ten koszmar w odległej przystani. Bezpieczny azyl okaże się jednak złudzeniem. Obcy żołdacy wedrą się konno na posadzki stylowego salonu, zabiją mu żonę, dziecko, spalą dom. Wtedy weźmie do ręki broń, aby odnaleźć własną tożsamość. Ale i wtedy nie będzie sprawiał wrażenia herosa, lecz kogoś bardzo kruchego, kto — borykając się z własną niemocą — podejmuje przecież wyzwanie; i taki właśnie wydaje się bliski współczesnej skali wrażliwości.

Tak więc już w zaraniu młodości, jak inni jego rówieśnicy, bohater „Trzeciej części nocy" stanie wobec faktów, których istnienia nie przewidywał i które go przerastają. Inicjacja następuje na wszystkich płaszczyznach jednocześnie: wtajemniczenie w śmierć, solidarność, politykę, także w miłość. Bo jakby na przekór codziennej apokalipsie, toczy się normalne życie w nienormalnych warunkach. Skazane na zagładę, ale może dlatego właśnie spotęgowane, gorączkowo odradzające się siłą ludzkiej tęsknoty i uczucia.

To właśnie miłość wydaje się być wszechobecnym bohaterem „Trzeciej części nocy". Jest schronieniem i nadzieją; najwyższą kategorią moralną i punktem odniesienia. To ona każe Marcie podjąć próbę ofiarowania życia Michała za życie męża; i każe Michałowi, którego przypadkowa obecność pozbawiła ją ukochanego, wydobyć go z rąk Niemców. Tym samym zaś pozwoli mu spłacić niezawiniony dług moralny, ocalić własne „ja", bowiem uwolnienie tamtego jest równoznaczne z utratą Marty; okrutny test moralny, mający jednak moc oczyszczenia. Najpełniejszym wcieleniem owej wszechobecnej miłości jest w „Trzeciej części nocy" postać Heleny-Marty, w znakomitej, sugestywnej interpretacji Małgorzaty Braunek.

Wydaje się, że ów przenikający cały film motyw miłości i sposób jej potraktowania w kategoriach moralnych, przy zachowaniu przez Żuławskiego całej oryginalnej części dziedzictwa poprzedników i przy jego oczywistych, głębokich związkach z rodzimą tradycją i kulturą — jest twórczą zmianą optyki. Zastąpienie perspektywy: człowiek i zbiorowość, człowiek i historia, pozbawiającej egzystencjonalnego bogactwa większość produktów polskiego filmu i literatury znacznie bardziej uniwersalną perspektywą: człowiek wobec samego siebie albo wobec drugiego człowieka — jest zarazem próbą otwarcia naszego świata na zewnątrz.

ANDRZEJ MARKOWSKI

„Trzecia część nocy" (Polska), reż. Andrzej Żuławski

Wierność i licencje

JOANNA GUZE

Trzy nowele Edgara Allana Poe zostały zaadaptowane na ekran przez trzech reżyserów: Vadima, Malle'a i Felliniego. Wszystkie trzy adaptacje odbiegają od tekstu tak i w taki sposób, że gdyby to szło o szacownego autora polskiego, polskiemu reżyserowi wydrapano by oczy. Być może Vadimowi też należałoby wydrapać oczy za to, co zrobił z Poem, a Malle'owi przynajmniej jedno oko, nie za niewierność, ale właśnie za nędzną wierność literze; nie tak znowu daleko posuniętą, aby ci panowie mogli zadowolić naszych purystów. Chyba że przez porównanie z Fellinim.

Film rozpoczyna Vadim. Nie zważając na groźne motto z Marcina Lutra: *„Pestis eram vivus — moriens tua mors ero"* (Żywy byłem zarazą, umierając twoją śmiercią będę), nieustraszenie zaatakował nowelę „Metzengerstein", najdokładniej oczyszczając ją z metafizycznej grozy i dziwności oraz odmieniając płeć i wiek bohaterów, aby w głównych rolach móc obsadzić rodzeństwo Fonda. Trzeba przyznać, że oboje wyglądają bardzo ładnie; Jane Fonda jest ciągle inaczej ubierana i rozbierana, na Petera zaś aż przyjemnie popatrzeć, kiedy pamięta się, że w noweli Poego jest to „niedołężny i zidiociały starzec". Zbiorowych scen erotycznych, o których amerykańskiemu poecie i noweliście ani się śniło, jest bez liku, podobnie jak harców bohaterki na fatalnym i nieco dwuznacznie ulubionym koniu. Rzecz, zgodnie z intencją Poego, kończy się śmiercią amazonki i jej rumaka w płomieniach, tylko że w filmie nie wiadomo dlaczego i po co. Trudno jednak żądać od Vadima, który ma inne sprawy na głowie, aby zagłębiał się w problemy metempsychozy, stanowiące skądinąd klucz do noweli. Toteż się nie zagłębia, co pewnie i dobrze, zważywszy możliwości i zasługi tego reżysera w dziele trywializacji.

Niewiele więcej uzyskał w swoim „Williamie Wilsonie" Malle, choć znacznie więcej stracił; bo też opowiadanie o dwóch Williamach Wilsonach, a raczej o dwóch połowach jednego „ja" mieszczących się w dwóch osobach, które w akcie jednoczesnego zabójstwa i samobójstwa stają się jednością, było materiałem filmowym znakomitym, zwłaszcza przez swoją wizualną konstrukcję i obrazowość. Materiałem jednak dla reżysera, który skupiłby się na oddaniu wyjątkowości tego podwójnego istnienia, rezygnując z narracyjnych rozwlekłości i sytuacyjnych ozdobników, i który umiałby od pierwszej chwili zasugerować widzowi, że William Wilson i jego sobowtór to jedno, choć sam bohater o tym nie wie: trzeba próby ostatecznej — śmierci — aby mógł sobie tę wiedzę przyswoić w nagłym i olśniewającym błysku zrozumienia. Dwóch Williamów Wilsonów w filmie, z których pierwszy zabija drugiego na początku, aby samemu popełnić samobójstwo na końcu i opowiedzieć o swojej zbrodni i jej przyczynach w środku — jest zniszczeniem literackiego pomysłu bez uzyskania jakiejkolwiek rekompensaty filmowej.

W tym miejscu należałoby zrobić pauzę, aby stworzyć należyty dystans między wspomnianymi opracowaniami filmowymi na zadany czy wybrany temat, a dziełem artysty. Fellini użył noweli „Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swoją głowę" jako inspiracji w najogólniejszym i najswobodniejszym rozumieniu słowa. Z prawnego punktu widzenia Poe mógłby mu wytoczyć proces, a także okazać niejakie zdziwienie, że jego amerykański debil, Toby Dammit, który upośledzenie swoje zawdzięczał matce-mańkutce, mającej w zwyczaju łoić mu skórę z lewej ku prawej (wbrew biegowi świata, który obraca się w przeciwnym kierunku), a także zarażeniu się ideami transcendentalizmu spod znaku Emersona i Carlyle'a, czego oczywistym dowodem było, że nieustannie zakładał się z diabłem o swoją małą idiotyczną główkę, aż mu ją diabeł, czcigodny staruszek w skórzanym fartuchu, niesławnie zabrał — że tedy ów Toby Dammit okazał się angielskim aktorem filmowym na gościnnych występach w Rzymie, aktorem pokazanym przez Felliniego na tle włoskiego świadka filmowego z dobrze znaną, namiętną, szaloną i szyderczą zajadłością.

Wielki nowelista, zobaczywszy jednak, że w kwestii debilstwa Toby filmowy nie ustępuje literackiemu; że jego główkę, może pozostawioną w spokoju przez mamę, ale nie przez narkotyki i alkohol, zamiast staruszka zabiera grzeczna dziewczynka bawiąca się w piłkę; że atak na pewnych panów ze świata literatury i filozofii, których on, Poe, bardzo nie lubił, Fellini zastępuje atakiem na innych panów, dla których ma równie nieżyczliwe uczucia; że wreszcie reżyser włoski ewokuje gatunkowo ten sam rodzaj grozy pomieszany z tym samym rodzajem głupoty, czyli trafia w to, w co jako inteligentny czytelnik noweli powinien był trafić — nie miałby za złe Felliniemu jego daleko posuniętych licencji. Co zaś się tyczy szkolarskiej wierności i niedołężnych swobód Vadima i Malle'a, to przeciwnie, przeciwnie...

„Trzy kroki w szaleństwo" (Francja — Włochy), reż. Roger Vadim, Louis Malle, Federico Fellini

Zniszczenie pomysłu
Brigitte Bardot i Alain Delon

PODZWONNE DLA KRÓTKIEGO METRAŻU

Nikt jeszcze oficjalnie nie powiedział: KONIEC!, ale wszystkie znaki na niebie i ziemi na to wskazują; zbliża się początek stanu agonalnego. Reformy polskiej kinematografii zmierzają ku jednemu: zgromadzeniu wszystkich sił, środków produkcji i rozpowszechniania, i przekazaniu ich do dyspozycji filmu fabularnego. Film krótkometrażowy ma natomiast egzystować o tyle, o ile jest potrzebny telewizji. W tych ramach przewiduje się nawet duży wzrost produkcji animowanych filmów dla dzieci, bo to towar bardzo potrzebny w kraju i chodliwy za granicą.

Kinematografia animowana ma jeszcze spore rezerwy, lecz lichą technikę i — jak w wypadku Warszawy, Łodzi, Krakowa — niedobre lub wręcz koszmarne warunki lokalowe. Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi dysponuje techniką przestarzałą, nie na miarę potrzeb współczesności. Produkcji dokumentalnej grozi rozproszenie. Konkretne projekty reform organizacyjnych budzą sprzeciw środowisk twórczych; co propozycja to protest. Wytwórni Filmów Oświatowych grozi odebranie wydziału obróbki dźwięku i taśmy i całego transportu, łódzkiemu SE-MA-FO-ROWI z kolei — przyłączenie do WFO. Pointą wszystkich zaszłych i niezaszłych dokonań ma być projekt scalania rozpowszechniania, przesądzający właściwie już nie tylko problem dystrybucji, ale i produkcji.

O co tu chodzi? Między innymi o połączenie w jeden organizm Centrali Wynajmu Filmów i Centrali Rozpowszechniania Filmów Oświatowych, o eliminację dodatku krótkometrażowego z seansów kinowych. O wykorzystaniu filmów krótkometrażowych, przynajmniej w rozmiarach dotychczasowych określonych aktualną praktyką „Filmosu" nie ma w projekcie mowy. Pozostaje więc tylko sprawa kolejności: czy wpierw likwidować popyt, czy podaż; cel główny jest jednak wyrazisty, wybór został dokonany.

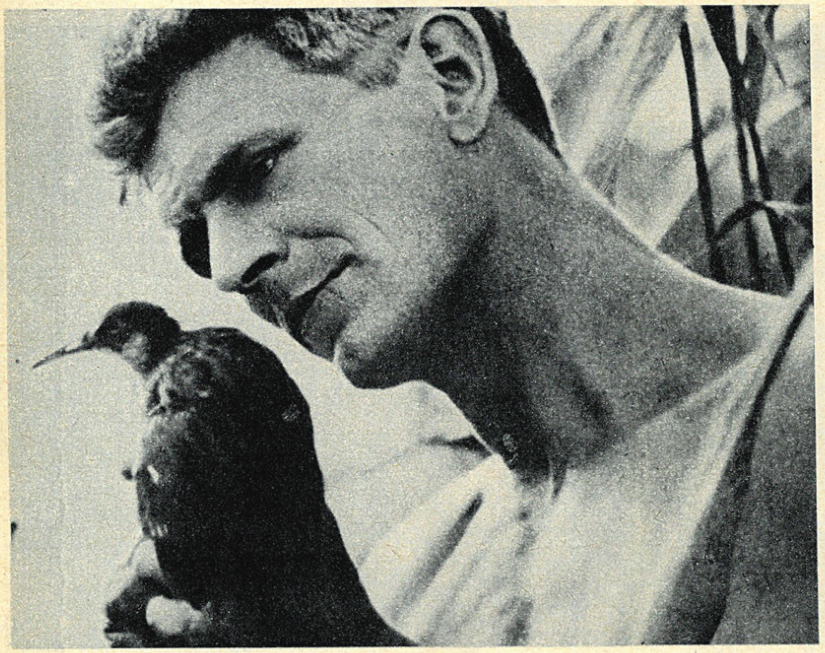
Duże ekrany ku uciesze publiczności i ku krzewieniu kultury filmowej, mały ekran — dla nauki, oświaty, dla przekazywania dóbr kulturalnych, tez publicystycznych i problematyki społecznej. Tak jest podobno na całym świecie, tak może być i u nas. Czyżby nasz dotychczasowy system produkcji i rozpowszechniania — choć unikalny — był już rzeczywiście przestarzały? Sześć wytwórni, obowiązkowy dodatek w kinach, samodzielny dystrybutor filmów oświatowych, dokumentalnych i animowanych. A może jest to właśnie system nowoczesny i przy pewnych korektach natury ekonomicznej (zmiana sposobu rozliczeń) właśnie przyszłościowy?

Nie sposób odpowiedzieć na to pytanie, dopóki nie określimy, choćby w przybliżeniu, roli, jaką krótki metraż może i powinien spełniać w życiu społecznym. Ale wpierw jeszcze trzeba rzecz całą sprowadzić z Parnasu na ziemię, brutalnie obedrzeć ten rodzaj kina z artystycznego kostiumu, nazwać sprawy po imieniu. Czasy fascynacji sztuką faktów i możliwościami filmowego śledzenia rozwoju ziarnka fasoli dawno już minęły. Filmowy dokument czy filmowy wykład popularnonaukowy ma za sobą tak długą drogę, iż trudno mu już przeskoczyć własne możliwości; co kiedyś było sztuką, dziś jest co najwyżej stylem lub konwencją, poprawnością lub maestrią warsztatową. Masowość filmu krótkiego odebrała mu jego atrakcyjność; wieloletnie doświadczenia twórcze, eksploatacje kierunków i szkół artystycznych — właśnie przydomek „artystyczny". Dziś trudno już nas czymkolwiek zadziwić. Mówi się o kryzysie, ale dotyczy to tylko sfery formalnej starej szkoły dokumentu. Bo przecież w 1971 roku nastąpił kolejny wybuch nowych treści społecznych i politycznych, zmiana kątów widzenia spraw i ludzi. To wprawdzie nie rewolucja artystyczna, ale rewelacje społecznych treści, świadectwo nie tyle artystycznej, ile społecznej żywotności krótkometrażowego kina. Ta żywotność jest też, z istoty rzeczy, cechą filmu oświatowego, popularnonaukowego, naukowego, o ile film ten zechce tylko dotrzymać kroku naturalnym procesom rozwoju kultury i nauki, o ile rzeczywiście zechce informować, uczyć, instruować, analizować.

Prawda, telewizja zawsze to może zrobić szybciej i taniej, a przy tym dotrzeć do szerszego audytorium; prawda również, że tygodniowy program telewizji zawiera często większy ładunek treści społecznych i politycznych niż roczna produkcja filmów dokumentalnych WFD. Ale telewizyjny program żyje tylko raz, godzinę, pół godziny, telewizyjny film może być powtórzony co najwyżej parę razy. Film zrealizowany w wytwórni żyje przez długie lata, można go wypożyczać jak książkę, oglądać kiedy trzeba i ile trzeba. Nigdy nie uda się zlikwidować różnic w oddziaływaniu filmu i programu telewizyjnego, choćby ów program składał się z tych samych filmów, albowiem nie można wyobrazić sobie sytuacji, w której programowi telewizyjnemu dałoby się podporządkować wszystkie programy szkolne, plany szkoleń zawodowych i polityczno-społecznych czy środowisk często niewielkich, specjalistycznych, specyficznych, naukowych. Powieść czytana przez radio nie obniża nakładów książek, dzienniki radiowe i telewizyjne nie eliminują gazet. Telewizja ze swą formułą „wszystko o wszystkim dla wszystkich" może czynić wyjątki (programy oświatowe, politechnika), albo choćby mnożyć jej kanały — nie zaspokoi zróżnicowanych potrzeb wszystkich odbiorców. Praktyka wykazuje zresztą, że nie może być mowy o żadnej konkurencji; emisja interesującego filmu dokumentalnego, popularnonaukowego, animowanego — automatycznie wzmaga zainteresowanie się nim, wzrasta ilość wypożyczeń. A więc sytuacja diametralnie różna od tej, którą spotyka się w fabule; telewizja nie przekreśla szans krótkiego filmu, lecz go reklamuje; dystrybutor nie zabiega o żadne embargo dla swoich filmowych zasobów. Bo to jest zapotrzebowanie na problem, temat, a nie na pointę opowieści, jest to zapotrzebowanie utylitarne.

I jeśli wreszcie potrafimy oddzielić film krótki od filmu fabularnego, wyznaczyć mu konkretną funkcję w oświacie szkolnej i edukacji pozaszkolnej, jeśli zdobędziemy się na rozsądne programowanie kina krótkiego —

BOGUMIŁ DROZDOWSKI



„Sam wśród ptaków", reż. Janusz Kidawa

„Korozja", reż. Henryk Ryszka

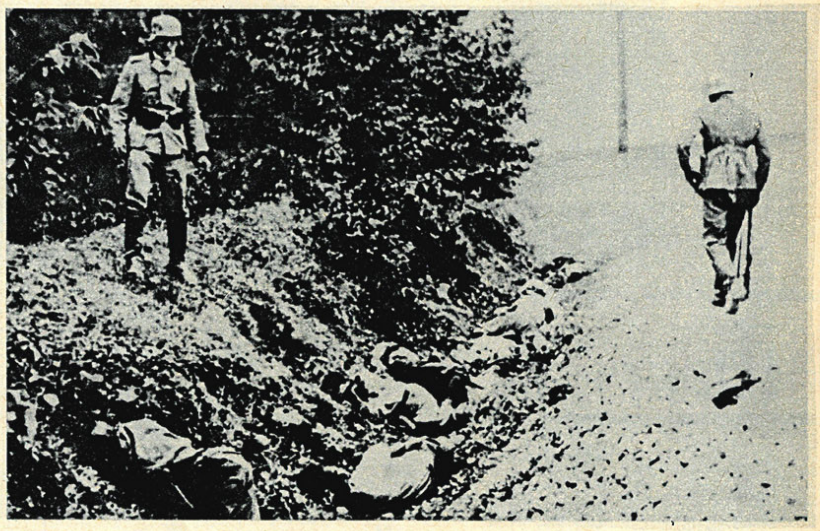
sprawa rozwiąże się sama. Komitet Nauki i Techniki czyni starania o zwiększenie produkcji zawodowej i niezawodowej dla swoich potrzeb, ZMS i ośrodki propagandy partyjnej poszukują nowych filmów dokumentalnych dla celów szkoleniowych, podobnie związki zawodowe, rolnictwo, przemysł, wszyscy. Nie zawsze są to jeszcze sprecyzowane wymagania, wysiłki skoordynowane, potrzeby określone do końca. Ale wciąż wzrastające, z roku na rok udokumentowane szybszą rotacją już istniejących tytułów.

Na całym świecie — jak powiadają — jest tak, u nas inaczej. Tragedią krótkiego metrażu na świecie jest tylko brak zorganizowanego kontaktu między filmem a odbiorcą, bo na całym świecie produkuje się filmy krótkie — jak w krajach socjalistycznych — na koszt państwa, a w wielu krajach kapitalistycznych (m. in. Włochy, Hiszpania) przy wydatnej pomocy państwa. Ale wszystkim łatwiej uporać się z produkcją niż z dystrybucją, z tym problemem, który u nas jest już dawno rozwiązany. Tylko, że jakoś nam z tym źle, trudno. Będzie łatwiej, ale przestańmy raz nareszcie traktować wszystko, co na taśmie, w kategoriach sztuki filmowej i kina. Notatka w gazecie nie jest literaturą, film o BHP może być, ale nie musi — dziełem artystycznym. I choć chwila to jeszcze odległa, teraz jedynie polski system produkcji i dystrybucji jest w stanie szybko i sprawnie wkroczyć w epokę kaset. Nie mówię „technika", mówię: „system". System, który zresztą zdał już egzamin w powojennych czasach, choć się już raz oddzielało kanał komercyjny od oświatowego, potem się łączyło, a potem znowu oddzielało.

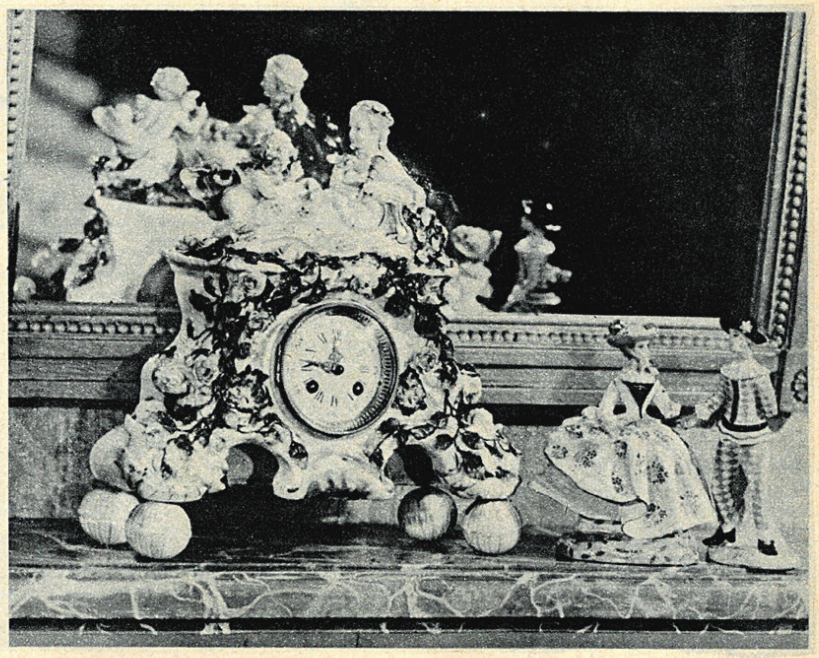
Stoimy więc u progu decyzji: trzeba odpowiedzieć na wiele pytań. Budujemy nowe czy tylko burzymy stare? Czy to stare jest rzeczywiście stare? Czy koncentrując wysiłki na rzecz filmu fabularnego w kinach — rzeczywiście mamy szansę wygrania produkcji własnej, wygrania frekwencji, wygrania repertuaru? I jeszcze pytanie, pojawiające się zresztą coraz częściej w prasie: czy film ma kształcić, wychowywać, bawić czy zarabiać? Czy jedno i drugie? A dalej: jeśli film krótki miałby pozostać, lecz już bardziej utylitarny i przystosowany do potrzeb różnych resortów, to czy obarczać odpowiedzialnością za jego stan Ministerstwo Kultury i Sztuki?

Trzeba spojrzeć na sprawę chłodnym okiem, dokonać rachunku społecznego i ekonomicznego, przewidzieć społeczne konsekwencje podejmowanych decyzji, wznieść się ponad partykularyzm wydzielonych organizmów. Ale też i nie udawać, że nic się nie dzieje. Przyklaskiwaliśmy już nieraz różnym decyzjom, reformom, zmianom, a kiedy wkrótce okazało się, że nie były dobre, mówiliśmy: to nie my, to oni.

„Stanisław Wyspiański", reż. Stanisław Sapiński



„Spojrzenie na wrzesień", reż. Maciej Sieński



„Figurynki z saskiej porcelany", reż. Krystyna Dobrowolska

1

Dwie adaptacje „Król Lir" Grigorija Kozincewa

Mówi

François Truffaut

— Henri-Pierre Roché napisał tylko dwie powieści. Kiedy miał lat 73, wydał powieść „Jules i Jim", kiedy miał lat 76 — „Dwie Angielki i kontynent". Reszta jego twórczości jest nadal nieznana szerszemu ogółowi; chodzi przede wszystkim o dziennik prowadzony w latach 1903—1959. Jest to dziennik intymny, chociaż pojawiają się w nim pod pseudonimami sławni ludzie, przede wszystkim znakomici artyści: Braque, Picasso, Brancusi, Duchamp, Marie Laurencin.

Uzyskałem dostęp do tego właśnie dziennika dzięki czemu mogłem zapoznać się z prawdziwą historią Jules i Jima, ciągnącą się dwadzieścia lat, a także z historią obu Angielek, które Roché poznał jeszcze przed rokiem 1903.

Autor, powracając do swych notatek i kalendarzy, nadał zdarzeniom z własnego życia formę powieści. Jego styl cechuje wielka powściągliwość, zwięzłość; wynika to prawdopodobnie z tego, że wszystkie codzienne zdarzenia, spotkania z ludźmi, przygody, odnotowywał w kilku słowach. A jednak potrafił im nadać formę subtelną, wyrafinowaną, bliską, w moim przekonaniu, stylowi Cocteau.

Mówi się coraz częściej, że sztuki audiowizualne zastąpią w przyszłości słowo drukowane, a tymczasem mnie coraz bardziej pociągają filmy, które są rezultatem połączenia literatury i kina. Mój dawny film „Fahrenheit 451" określiłbym jako hołd złożony wszystkim książkom; zaś moje pozostałe filmy składają hołd pojedynczym książkom. Oto dlaczego nigdy nie myślę o adaptacjach w tradycyjnym sensie tego słowa. Prawie zawsze oznacza to bowiem przekształcenie powieści w sztukę teatralną. A jeżeli piękno jakiegoś utworu literackiego polega na jego języku, to nie widzę powodu, aby tych wartości nie zachować w kinie. Adaptacja filmowa „Dziennika wiejskiego proboszcza", zrealizowana przez Roberta Bressona, jest dla mnie wzorem.

Mój najnowszy film porównuje się z „Jules i Jimem". Ale tam reżyser zachowywał dystans wobec bohaterów, a ich bolesne przeżycia uległy przytłumieniu. W „Dwóch Angielkach" (zdjęcie 3) chciałem zaś, aby widz wręcz fizycznie odczuwał emocje bohaterów. Nie wstydzę się powiedzieć, że pragnąłem nawet, aby płakano oglądając ten film. Nigdy nie bałem się sytuacji melodramatycznych. Ale jeżeli ktoś nie lubi oglądać w kinie opowieści miłosnych, nie powinien wybierać się na „Dwie Angielki".

Młody Francuz, Claude z mego filmu, to sam Henri-Pierre Roché, wówczas jeszcze młodzieniec bez sprecyzowanych zainteresowań, mimo że już przed rokiem 1910 zorganizował w Nowym Jorku wystawę Picassa. Roché z tamtych lat ma wiele wspólnego z młodym Proustem. Zanim jeszcze ukazało się „W stronę Swanna", Proust był dyletantem i wprawdzie otoczenie cenilo jego kulturę, subtelność, ale uważało go jednocześnie za niezdolnego do stworzenia czegokolwiek własnego.

Aby zrozumieć lepiej obie bohaterki, Muriel i Annę, przeczytałem kilka biografii sióstr Brontë. Podobieństwa wydały mi się uderzające. Muriel, ta zażarta purytanka, to przecież Emily Brontë, a Anna przypomina zarówno Charlottę, jak i Catherine z „Jules i Jima" — jest kobietą wyprzedzającą swą epokę i jej obyczajowość.

Chciałem, aby ten film był dla Jean-Pierre Léaud, aktora, którego znam od „Czterystu batów", ostatecznym pożegnaniem z postacią Antoine Doinela, bohatera mego debiutu, a później „Skradzionych pocałunków" i „Małżeństwa".

Mówi się, że seria z Doinelem jest autobiograficzna, a adaptacje świadczą o moich zainteresowaniach literackich. Prawda jest zupełnie inna. Mam wszelkie predyspozycje, aby mówić o sobie samym, a jednocześnie czuję odrazę przed mówieniem tego wprost. Dlatego wydaje mi się, że najbardziej szczery byłem w filmach, których tematy zapożyczyłem z książek („Syrena z Missisipi", „Dzikie dziecko", „Dwie Angielki i kontynent"), a nie w cyklu o Doinelu, gdzie najbardziej zależało mi na uniknięcia identyfikacji Léauda ze mną.

Na planie

„Król, dama, walet"

Jerzy Skolimowski odwiedził niedawno Paryż z okazji premiery swego filmu „Na samym dnie". Tymczasem reżyser pracuje w Londynie nad swym najnowszym filmem „Król, dama, walet". Grają w nim: David Niven, Gina Lollobrigida i John Moulder-Brown (bohater „Na samym dnie"). Scenariusz jest adaptacją powieści Vladimira Nabokova pod tym samym tytułem.

— Historia jest banalna — mówi Skolimowski. — Oto jej sens: bohaterka skłania swego młodego kochanka do zamordowania męża, ale w rezultacie sama staje się ofiarą zbrodni. Tej melodramatycznej fabule Nabokov dał głębsze znaczenia i podteksty. Chcę je wydobyć w moim filmie.

„Król, dama, walet" pochodzi z wczesnego okresu twórczości autora „Lolity". Nabokov napisał tę powieść w roku 1928, kiedy mieszkał w Niemczech. Spędził w tym kraju 15 lat — nie darząc go zresztą zbytnią sympatią. Z tego właśnie okresu pochodzi jego powiedzenie: — Chciałbym zniszczyć Niemcy aż do ostatniego kufla piwa, do ostatniej niezapominajki.

Powieść Nabokova ukazała się niedawno we Francji, a recenzentka „Le Monde" tak ją charakteryzuje: **„»Król, dama, walet« opiera się na odwiecznym trójkącie, toczy się jak balet, którego wykonawcy, nie zdając sobie z tego sprawy, są tylko figurkami. Oczywiście, to Nabokov pociąga nitki, kryjąc się za kulisami. I dopiero w ostatnim rozdziale sam autor ukazuje się na scenie, żegnając swych bohaterów: panią Bovary z nizin społecznych, nędznego Rastignaca, którego bohaterka wybrała sobie na kochanka, wreszcie — tłustego, opasłego męża. Farsowy styl tej książki rozciąga się na obszarze zakreślonym z jednej strony przez Feydeau, z drugiej przez Hitchcocka. Śmiejmy się więc pospiesznie, zanim nie zaczniemy dygotać ze strachu".**

Kronika

Krótkometrażowy film dokumentalny „Angela, portret rewolucjonistki", zrealizowany w Stanach Zjednoczonych przez Yolandę du Laurt, wyświetlono w Paryżu z inicjatywy Francuskiego Komitetu Obrony i Uwolnienia Angeli Davis. Wśród licznej widowni odnotowano obecność Simone Signoret, Ireny Papas, Marie-José Nat i wielu intelektualistów, którzy podpisali apel o uniewinnienie murzyńskiej działaczki.

Premiery...

„Carlos"

Trzydziestoletni reżyser zachodnioniemiecki Hans Geissendörfer zrealizował dotychczas horror „Jonathan" i żartobliwy kryminał „Róża dla Jane". Oba filmy nie zdobyły większego rozgłosu, natomiast trzeci, który ukazał się ostatnio, wzbudził duże zainteresowanie.

W poszukiwaniu tematu Geissendörfer sięgnął do znanego dramatu Fryderyka Schillera „Don Carlos, infant Hiszpanii". W tym młodzieńczym utworze wielkiego poety znalazł reżyser – według własnych słów – *„najbardziej charakterystyczne cechy westernu: konflikt pokoleń, nieodwzajemnioną miłość, prawdziwie męską przyjaźń"*. Młody reżyser nie zapomniał jednak, że Schiller – wskazując na pewne niedomogi konstrukcyjne swego dzieła, którego trzy pierwsze akty mówią o miłości, a dwa ostatnie o przyjaźni – akcentował mocno, że dominującym i jednoczącym całość motywem jest problem wolności i godności ludzkiej.

Film otrzymał tytuł „Carlos": realizator zrezygnował z arystokratycznego, dworskiego środowiska i przeniósł akcję do początku XX wieku. Filip, despotyczny władca hiszpańskiego imperium, jest wielkim właścicielem ziemskim (gra go Bernhard Wicki), który niemiłosiernie wyzyskuje swoich robotników, a z opornymi rozprawia się przy pomocy colta. Książę Alba nazywa się Ligo i służy Filipowi jako zawodowy rewolwerowiec. Markiz Poza jest chirurgiem Pedro, który wraz z żoną Filipa, Klarą (czyli królową Elżbietą (Anna Karina), gromadzi broń, by zorganizować zbrojny opór robotników i chłopów przeciw tyrańskiej władzy latyfundysty.

Ale dobrej sprawie nie dane jest zatriumfować. Carlos, upatrzony na przywódcę, nie umie zapanować nad uczuciem, które żywi do swojej macochy, Klary. W nim zaś nieszczęśliwie kocha się księżniczka Eboli – w filmie Liza (Geraldine Chaplin). Liza strzela do Filipa, który pragnie uczynić z niej swoją kochankę, potem sama pada ofiarą skrytobójczego mordu. Pedro, uwikłany w sieci własnych intryg, traci z oczu polityczny cel spisku. Klara gorzko strofuje Pedra i Carlosa: *„wasze bohaterstwo jest zdradą naszej sprawy"*. I oto następuje charakterystyczny finał: młody Carlos wyrusza na rewolwerową rozprawę z własnym ojcem i ginie od kuli.

Przed wejściem na ekrany kinowe film został dwukrotnie pokazany w telewizji i zyskał pochwały krytyki: uznano go za utwór pełen napięcia, który nie przynosi ujmy swemu literackiemu pierwowzorowi, a schillerowskie idee z okresu „burzy i naporu" zachowują swoją komunikatywność, choć wyrażane są bez romantycznego patosu, językiem potocznym, niekiedy nawet trywialnym. Wielka klasyka jest ciągle żywotna.

„Tatusiu, małe stateczki"

– to drugi z kolei film fabularny Nelly Kaplan, autorki wyświetlanej niedawno na naszych ekranach „Narzeczonej pirata".

Gangsterski kwartet porywa dziedziczkę wielkiej fortuny, pannę Venus de Palma (Sheila White), córkę bogatego armatora (Sydney Chaplin), która sądzi, że pieniądze ojca zdołają wyciągnąć ją z każdej opresji. Do gangsterskiej szajki należą: szef Marc (Michel Bouquet), jego zabobonna narzeczona, Marylène (Judith Marge), tępy Polite i Luc. Bardzo szybko okazuje się jednak, że sprawa przekracza siły gangsterów. Córeczka bogacza potrafi nie tylko zręcznie opętywać mężczyzn, także i jej mózg pracuje sprawnie. I wkrótce to już ona prowadzi grę, nawet i wtedy, gdy do akcji wkraczają jeszcze dodatkowo dwaj inni złoczyńcy. Wynik jest łatwy do przewidzenia: hekatomba trupów, która pozwala ślicznej Venus wyjść z opresji czysta jak śnieg i bogata jak Krezus. To ona bowiem zagarnia okup własnego ojca.

Nelly Kaplan kontynuuje tutaj styl, zapoczątkowany „Narzeczoną pirata": „czarny" humor, drapieżność, zabawę w makabrę. Film – jak podkreśla krytyka – zawdzięcza wiele grze aktorów, a zwłaszcza czarującej i zalotnej Sheili White i Michelowi Bouquet.

Ciekawostki

Dwie wersje „Króla Lira"

W Londynie prezentowane są dwie wersje „Króla Lira": radziecka Grigorija Kozincewa z Juri Järvetem w roli tytułowej (zdjęcie 1) i angielska – Petera Brooka, w której główną rolę kreuje Paul Scofield.

„Król Lir" jest jednym z najrzadziej filmowanych dzieł Szekspira. Doczekał się dotąd zaledwie pięciu adaptacji ekranowych. „Otello" był już filmowany trzynaście razy, „Makbet" – piętnaście, „Hamlet" – dwadzieścia, „Romeo i Julia" – dwadzieścia dwa.

Kto, co, gdzie?

PARYŻ. Michel Audiard rozpocznie niebawem zdjęcia do filmu „Jego business to wieczność". Będzie to „czarna" komedia o bandzie przestępców z paryskiej dzielnicy nędzy, którzy dostarczają do klinik chirurgicznych części ciała, potrzebne do przeszczepów. Na czele gangu stoi Annie Girardot (zdjęcie 2).

HOLLYWOOD. Henry Hathaway przenosi na ekran „Przypowieść" Williama Faulknera; pisarz otrzymał za ten utwór Nagrodę Pulitzera w roku 1954.

MADRYT. „Długi weekend Pana Boga" to tytuł westernu realizowanego w Hiszpanii przez Piero Zuffiego, dekoratora z mediolańskiej La Scali. Główną rolę gra Henry Fonda (zdjęcie 4).

BRUKSELA. Henri Calef rozpoczął w Belgii realizację filmu „Żeński-żeński". Bohaterką jest młoda kobieta, Françoise (Marie-France Pisier), którą mąż traktuje jak przedmiot. Bohaterka zaczyna się przyjaźnić z córką zamożnego przemysłowca, Marie-Hélène (Olga Georges-Picot – zdjęcie 5) – wkrótce jednak zrywa z nią i powraca do męża, czując się coraz bardziej samotna i zraniona.

PARYŻ. Georges Lautner kręci „Osłonę", film o policjantach posługujących się gangsterskimi metodami. Jednym z bohaterów jest inspektor, wykorzystujący bez skrupułów bezbronną kobietę.

2 *Czarna komedia*
Annie Girardot

3 *Powściągliwość stylu*
„Dwie Angielki i kontynent"

4 *Western i Hiszpania*
Henry Fonda (w środku)

5 *Przyjaźń i samotność*
Olga Georges-Picot

ZAPOWIADA SIĘ NIEZŁY ROK

Początek roku skłania nie tylko do obrachunków z minionym. Zachęca też do przewidywań. Jak zapowiadają się polskie premiery filmowe w roku 1972?

Zdaje się, że będzie to niezły rok. Wprawdzie skok ilościowy jeszcze nie nastąpił i szansę wejścia na ekrany ma niewiele ponad dwadzieścia tytułów, co w ostatnich latach jest wielkością mniej więcej stałą, jednak do ostrożnego optymizmu skłaniają zarówno filmy już ukończone, o których wiadomo, że się udały — jak też kilka spośród tych, których jeszcze nie znamy, ale mamy podstawy sądzić, że będą interesujące. Jedno jest pewne: w 1972 roku będziemy oglądali filmy paru reżyserów o znanych nazwiskach; brak ich prac odczuwaliśmy w minionych sezonach. Poza Andrzejem Wajdą, który i w tym roku przedstawi swój kolejny film, na ekrany wejdą utwory Kazimierza Kutza, Tadeusza Konwickiego, Janusza Morgensterna, Stanisława Różewicza, Witolda Leszczyńskiego, Andrzeja Kondratiuka — żeby wymienić tylko nazwiska oczekiwanych lub dawno nie oglądanych. Debiutów nie będzie wiele, jednak z przewidywanych czterech (Andrzej Żuławski, Edward Żebrowski, Jacek Butrymowicz, Janusz Zaorski) co najmniej dwa zapowiadają nowe, ciekawe indywidualności twórcze.

Po stronie: winien — zapisujemy dwa nazwiska, z którymi zwykło się łączyć oczekiwania. I w tym roku nie zobaczymy polskiego filmu Jerzego Kawalerowicza ani utworu Wojciecha Hasa. Ich milczenie się przedłuża.

W TONACJI OSOBISTEJ

Rok otwiera premiera **„Trzeciej części nocy"** Andrzeja Żuławskiego. Film ten recenzujemy na str. 4 — wspomnijmy więc tylko, że debiut Żuławskiego wzbudził kontrowersje już po pokazie na festiwalu w Wenecji, gdzie miał prapremierę.

Jako wydarzenie zapowiada się film Kazimierza Kutza, **„Perła w koronie"**, który wchodzi na ekrany w tym miesiącu. Ten epos o ludowym buncie, o strajku jako rytuale, rozgrywa się w miejscach dobrze reżyserowi znanych: najbrzydszych i najbliższych. Śląska saga, kontynuowana po „Soli ziemi czarnej", wypadła ostrzej, a zarazem bardzo ciepło, osobiście. To niewątpliwy sukces Kutza.

W **„Jak daleko stąd, jak blisko"** Tadeusza Konwickiego jeszcze raz pojawia się jeden z tak charakterystycznych motywów twórcy „Ostatniego dnia lata": młodzieńczej miłości poddanej dziejowej próbie — udaremnianej, zdruzgotanej. Nie jest to motyw jedyny. Bohater filmu jeszcze raz przekonuje się, że nie ma ucieczki od własnej biografii, od zdarzeń przeżytych i wyobrażonych. W obsesyjnej potrzebie dokonania bilansu, w pragnieniu zapamiętania bliskich, przyjaciół, zdarzeń, nastrojów, przeczuć — rusza „w jakąś przeszłość, która jest właściwie przyszłością".

Andrzeja Kondratiuka, autora „Dziury w ziemi", poznaliśmy jako wnikliwego obserwatora rzeczywistości, reżysera, który kazał swym bohaterom przeżywać rozterki, dokonywać wyborów znaczących dla dnia dzisiejszego. Jego **„Święta rodzina"** zapowiada się jako film zupełnie odmienny od poprzedniego. Moralitet — tak można nazwać tę opowieść o trojgu ludzi poszukujących prawdy o sobie i innych, wśród wielu wątpliwości. Autor filmu pragnie poruszyć wyobraźnię widza, pobudzić go do myślenia, zaniepokoić. „Święta rodzina" zapowiada się jako gwałtowny, ekspresyjny zapis ludzkich namiętności.

Do dzieł autorskich trzeba zaliczyć jeszcze jeden film: **„Ocalenie"** Edwarda Żebrowskiego. Debiutujący w pełnym metrażu autor dał już poznać cechy swej indywidualności, jako współautor paru scenariuszy realizowanych przez Krzysztofa Zanussiego. Jego „Ocalenie" — ściszone, kameralne — obserwuje świadomość człowieka wyrwanego z określonych warunków. Nie ma tu efektownej fabuły, dzianie się — w potocznym rozumieniu tego słowa. Są za to myślący ludzie, konflikty wynikające ze skomplikowanej sytuacji życiowej, walka o zachowanie tożsamości. Ciekawa i ambitna próba.

HISTORIA I KLASYKA

Andrzej Wajda adaptuje **„Wesele"** Stanisława Wyspiańskiego. Scenariusz napisał Andrzej Kijowski. „Wesele" Wajdy nie jest historią, która zdarzyła się kiedyś, gdzieś, ale dzieje się ciągle: to sny o wielkości i dziwności życia, poczucie narodu, któremu historia w pewnym momencie się wymknęła i który nabrał nawyku czekania. W filmowym „Weselu" — według założeń autorów — powinno się znaleźć to wszystko z dramatu Wyspiańskiego, co tkwi w pamięci jego wielbicieli; powinny być zachowane wartości, które weszły w obieg naszej tradycji kulturowej.

Andrzej Żuławski ma szansę pokazania w tym roku swoich dwóch filmów. Po „Trzeciej części nocy" pracuje obecnie nad **„Diabłem"** według własnego scenariusza. Ten pierwszy polski film grozy jest też zarazem filmem historycznym. Akcja toczy się w XVIII wieku. Reżysera interesują tutaj nie te wątki, które można uznać za „krzepiące serca", lecz te, które mogą służyć ku przestrodze. „Diabeł" ma być filmem o zarażeniu złem.

„Diabeł", reż. Andrzej Żuławski

Gotowy jest inny film historyczny: **„Bolesław Śmiały"** Witolda Lesiewicza. Legendarny konflikt pomiędzy królem Bolesławem Śmiałym a biskupem Stanisławem Szczepanowskim zaważył na historii naszego kraju. Reżyser znalazł okazję do przedstawienia tematu bardziej uniwersalnego: dramatu władzy interesującego twórców niezależnie od kostiumów.

Z klasyki powieściowej mamy adaptację Sienkiewicza. **„W pustyni i w puszczy"** Władysława Ślesickiego powstaje nie bez trudności: nie można jeszcze nawet określić, czy film będzie gotowy do końca roku. Miejmy jednak nadzieję, że zamierzenie, w które realizator włożył tak wiele pracy, okaże się filmem godnym Sienkiewiczowskiego pierwowzoru.

MODA NA MŁODZIEŻ

Młodzi są bohaterami wielu nowych filmów. W tym roku będziemy mieli okazję obejrzenia swoistego festiwalu filmów polskich poświęconych młodym ludziom, ich rozterkom, dążnościom, wyborom.

Scenariusz **„Trzeba zabić tę miłość"** napisał Janusz Głowacki. Film, zrealizowany przez Janusza Morgensterna, zajmuje się młodocianą parą: nie dostali się na studia, próbują się jakoś urządzić. Są zakochani: marzą o własnym mieszkaniu, pieniądzach, samodzielności. Ta para nie tylko spełnia rolę protagonistów filmowego dramatu; jest zarazem zwierciadłem naszej rzeczywistości.

Do tego nurtu należą też: oczekiwany od dawna film **„Pięć i pół Bladego Józka"** Henryka Kluby, **„Seksolatki"** Zygmunta Hübnera, **„Zabijcie czarną owcę"** Jerzego Passendorfera, **„Uciec jak najbliżej"** Janusza Zaorskiego i **„Szklana kula"** Stanisława Różewicza.

OBYCZAJOWE, SENSACYJNE, INNE

Powrót do kraju Witolda Leszczyńskiego i pierwszy — po długiej przerwie — film autora „Żywota Mateusza" budzi zrozumiałe zainteresowanie. Akcja jego **„Rewizji osobistej"** rozgrywa się w urzędzie celnym w ciągu jednego dnia. Z przygranicznej górki ma być widziany kraj: ludzie, obyczaje, konflikty.

Podobne założenia — konfrontacji postaw ludzkich — przyświecają Andrzejowi J. Piotrowskiemu w jego **„Szerokiej drogi, kochanie"**. Również **„Zaraza"** Romana Załuskiego odwołuje się do autentycznych wydarzeń podczas pamiętnej epidemii ospy we Wrocławiu — po to głównie, by obserwować zachowania i reakcje ludzi.

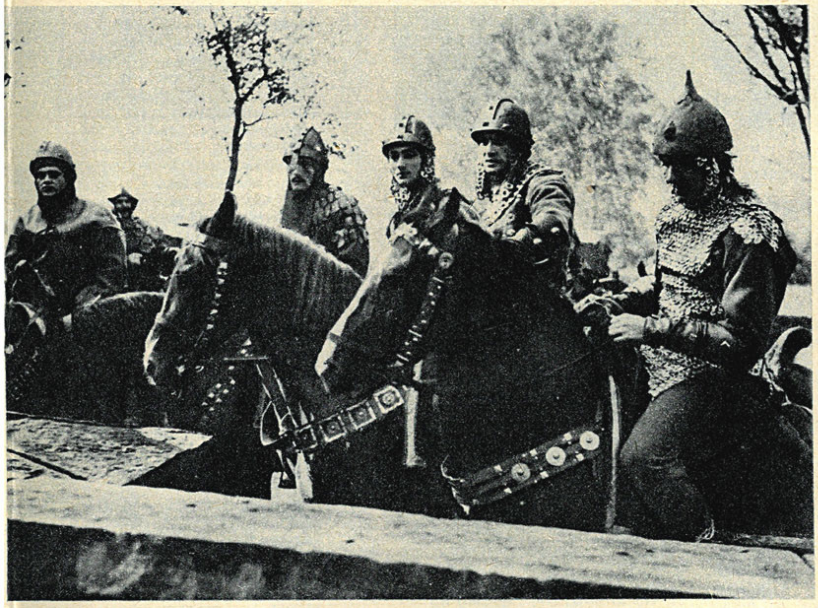
Stan posiadania naszej kinematografii w roku 1972 uzupełniają: sensacyjny **„Agent nr 1"** Zbigniewa Kuźmińskiego, komedia Jerzego Ziarnika **„Niebieskie jak Morze Czarne"** i **„Kwiat paproci"** debiutanta Jacka Butrymowicza.

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

zapiski krytyczne

● JUGOSŁOWIANIE JAK CZESI ● POCZCIWY ASMODEUSZ ● GENERAŁ BERLING ●

„Pięć i pół Bladego Józka", reż. Henryk Kluba



„Bolesław Śmiały", reż. Witold Lesiewicz

„Święta rodzina", reż. Andrzej Kondratiuk

PONIEDZIAŁEK

„Poranek" Purišy Djordjevića można obejrzeć tylko w klubach filmowych. Należy on do tzw. klubowej puli specjalnej. Nie bardzo wiem, dlaczego. To jeden z najlepszych filmów jugosłowiańskich, jakie widziałem. Nie jest wypchany owym niekiedy już nieznośnym folklorem, którego ostatnio pełno w ich utworach, a przecież zarazem bardzo związany z tamtą obyczajowością. Jest nowoczesny w sposobie narracji, a przecież nie wtórny, jak znów inne filmy jugosłowiańskie, naśladujące „nowe kino". Ktoś porównał „Poranek" do niedawnego kina czechosłowackiego, konkretnie — do „Pociągów pod specjalnym nadzorem" Menzla.

Rzecz dzieje się z końcem wojny. W wyzwolonym dopiero co miasteczku zjawia się z wojskiem pewien miejscowy chłopiec. Był niemal dzieckiem kiedy stąd wyruszał, wraca jako dorosły. Odwiedza rodziców, spotyka dawnych kolegów, ogląda stare kąty. I raptem — puste ręce, okazuje się, że nie bardzo wie co z sobą począć w pierwszym dniu pokoju, niby w ubraniu, z którego wyrósł. Bezczynne szwendanie się chłopca po miasteczku, obraz miejsc w owym przełomowym także dla miasta momencie — to wszystko zostało w filmie po mistrzowsku pokazane. Właśnie jak Czesi czasem pokazywali. Gdzieś w połowie filmu sprawa dramatyczna: dziewczyna, którą chłopiec kochał, siedzi w tutejszym więzieniu, skazana na śmierć za zdradę. Wokół nadal atmosfera beztroska. Mówi dziewczyna, że nie chce umierać tak głupio. Opowiada swoją sprawę: torturowana, podała nazwiska już nieżyjących towarzyszy, nie wiedziała, że Niemcy wezmą ich rodziny. Jej śmierć jest przejmująca. Strzał i koniec. Trochę jak śmierć Nany w „Żyć własnym życiem" Godarda. Ma ją zabić chłopiec, w ostatniej chwili zabije jeniec niemiecki. Twarz chłopca do końca uśmiechnięta. Maska? Powiada po egzekucji, że może meldunek o śmierci dziewczyny pomoże mu awansować. Życie.

WTOREK

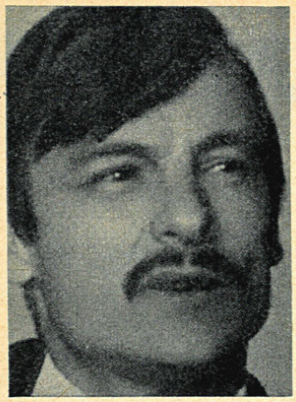
Recenzje o „Pasji doktora Fausta" Jerzego Sity, które wciąż się ukazują, nie są dobre. August Grodzicki chwalił samą sztukę, ganił sposób jej wystawienia. Filler w „Kulturze" sztukę zganił.

Trzeba rzeczywiście niemałej odwagi, żeby w debiucie scenicznym zmierzyć się od razu z legendą o Fauście. I to nie boczkiem, nie drogą persyflażu, jak się współcześnie czasem dzieje („Uśmiech szatana" Claira, „Tam gdzie rosną poziomki" Bergmana, nawet „Doktor Faustus" Tomasza Manna, „Biesy" Wajdy w Krakowie), ale próbując się z samym Marlowem czy Goethem. Niestety, Sito ma niewiele do powiedzenia. Kim jest jego Faust? Kim jest Mefisto? Jaki świat nam ofiaruje diabeł, jakiego pragnie człowiek? W końcu robi się na scenie Teatru Narodowego poczciwa wędrówka Asmodeusza zaglądającego pod cudze dachy lub umoralniający sen Scrooge'a z „Opowieści wigilijnej" Dickensa. Męczący wieczór teatralny, bo chciałoby się zrozumieć, a nie ma chyba co rozumieć. Chciałoby się przynajmniej uszczknąć dobrego teatru, ale i tego brak. „Nie ma teatru Hanuszkiewicza bez Hanuszkiewicza" — pisze Filler.

ŚRODA

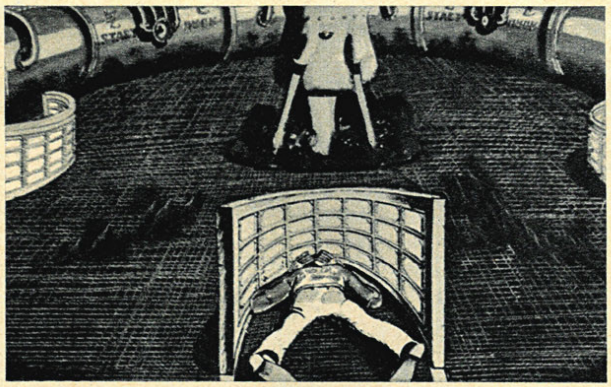
Wspominam znakomite „Spotkanie z generałem" Romana Wionczka w TV. Portret generała Berlinga, właściwie jeszcze skromniej: rozmowa z nim, jego opowieść o formowaniu I Dywizji i bitwie pod Lenino. Cóż — zdawałoby się — okolicznościowa emisja. Tymczasem ani śladu sztampy. Ciekawy, mądry człowiek opowiada w sposób nie pozbawiony dramatyzmu o jeszcze jednej wersji legionów, które szły do Polski. Opowieść przebijają wojenne niedoświetlone, na wpół zatarte zdjęcia.

ALEKSANDER JACKIEWICZ



TARKOWSKI O „SOLARIS"

Andriej Tarkowski realizuje film oparty na powieści „Solaris" Stanisława Lema. Dlaczego podjął ten temat, jak widzi go na ekranie? Oto wypowiedź twórcy „Dziecka wojny" i „Andrieja Rublowa".



Cena godności
„Solaris" — szkic dekoracji

— *Przed lekturą powieści Lema nie przyszło mi nawet do głowy bym mógł kiedykolwiek realizować film z gatunku „science-fiction". Ale po przeczytaniu „Solaris", a muszę przyznać, że jestem tą książką wprost zachwycony, szybko zdecydowałem się na jej ekranową adaptację. Chciałbym się od razu zastrzec, że główną wartość utworu upatruję nie w zdumiewającej wizji stworzonego przez autora świata fantazji, lecz — paradoksalnie — w realizmie, z jakim przedstawił rozgrywające się w nim sytuacje, w psychologicznej wiarygodności działania bohaterów.*

Cóż bowiem dzieje się w książce? Bohaterowie Lema stykają się w Kosmosie z nową, nie znaną im dotąd formą świadomości. Bo wszechświat nie jest przecież mechanicznym przedłużeniem naszego ziemskiego bytu: raczej zaprzeczeniem stereotypów, w kręgu których wyrośliśmy, nawarstwiających się latami przyzwyczajeń, doświadczeń. To obszar, w którym rządzą zupełnie inne prawidłowości, odmienny jakościowo od tego wszystkiego, czego doświadczamy na Ziemi. Nasz film nie pretenduje więc do przedstawienia realności przenośnej czy wręcz alegorycznej, lecz próbuje obserwować człowieka, który znalazł się w środowisku absolutnie mu nieznanym. To pierwszy z frapujących mnie problemów. Inny wiąże się z burzliwym rozwojem cywilizacji i techniki, co otwiera przed ludzkością tak wielkie możliwości. Chodzi jednak o to, aby osiągnięcia te nie zwróciły się przeciw człowiekowi, aby także w przyszłości umiał on określić i zachować podstawowe kryteria moralne i wartości duchowe. Chciałbym wyraźnie podkreślić, że rozumiem przez to konieczność stałego podnoszenia poziomu moralnego; tak zresztą widzi tę sprawę Lem, i my poświęcamy jej wiele uwagi, ale nie w wymiarze fantazji, lecz właśnie realności.

Po trzecie wreszcie — pragnę powiedzieć coś o bohaterach, zwłaszcza o Krisie, który rozpamiętuje swą przeszłość, pełen skruchy wobec wielu swych dawnych uczynków. Chciałby je zmienić, naprawić, gdyby dano mu szansę przeżycia tego jeszcze raz. Wydaje się, że sytuacja, w jakiej znalazł się na Solaris, stwarza takie możliwości. Przypomnijmy bowiem, że ta planeta stanowi jakby rodzaj gigantycznego mózgu, we wnętrzu którego zachowują się i materializują fakty, wydarzenia skryte w najtajniejszych zakamarkach świadomości bohaterów powieści. Zwłaszcza to wszystko, co budzi ich niepokój, męczy sumienie. Tak więc do Krisa przychodzi niespodziewanie Harey, dziewczyna, którą niegdyś kochał na Ziemi. Ale tego, co dokonane, nie sposób już odmienić. Gdyby można było się cofać w czasie, wówczas nasze uczynki utraciłyby jakąkolwiek wartość. Chodzi przeto o problem odpowiedzialności człowieka za jego czyny.

Bohaterów wszystkich moich filmów łączy jedna wspólna cecha: zdolność, powiedziałbym nawet — pasja do przezwyciężania samego siebie. Poznawać życie, doświadczać go, można jedynie kosztem wielkiego uszczerbku sił duchowych. Tak właśnie jest z Krisem. Znalazłszy się w sytuacji przekraczającej wprost ludzką wytrzymałość, potrafi mimo wszystko zachować godność, choć przychodzi mu za to drogo zapłacić.

Oglądałem niedawno „Odyseję kosmiczną" Stanleya Kubricka. Film ten sprawił na mnie wrażenie czegoś sztucznego, jakbym znalazł się w muzeum, gdzie demonstruje się najnowsze osiągnięcia techniki. Upajając się tym, zapomniał Kubrick o człowieku, o jego problemach moralnych. A bez tego nie istnieje prawdziwa sztuka.

Jestem zwolennikiem maksymalnej bezpośredniości w narracji filmowej. Także i ten film robię środkami najprostszymi, bez uciekania się do jakichkolwiek efektów; unikam tego, co nazywa się dziś modnie „widowiskowością". Chociaż, przyznaję, film będzie barwny. Byłem do niedawna zaciekłym przeciwnikiem koloru, ale cóż robić, skoro już dziś inaczej nie można, staram się ten wynalazek jakoś wykorzystać, pogodzić z wymogami realizmu. Realizm w filmie z gatunku naukowej fantastyki? Tak, wydaje mi się to możliwe. Dążymy do tego, aby jak najbardziej ukonkretnić ten wyimaginowany świat, zwłaszcza w jego czysto zewnętrznych przejawach. Rzeczywistość pokazana w „Solaris" musi być materialnie uchwytna, niemal namacalna; osiągamy to poprzez fakturę dekoracji, styl fotografii Wadima Jusowa.

W naszym filmie będą także sceny ziemskie, czego — jak wiadomo — nie ma w książce. Ziemia jest mi potrzebna dla kontrastu, ale nie tylko. Chciałbym, by widz uświadomił sobie piękno naszej planety, by — zanurzywszy się w atmosferę spraw nieodgadnionych i tajemniczych — z tym większą ochotą powrócił na ojczystą ziemię, swobodnie i z rozkoszą odetchnął jej zwyczajnością. Chciałbym, by zrozumiał gorycz tęsknoty. Przecież Kris decyduje się pozostać na Solaris, gdyż wymaga tego jego powołanie naukowca, jego dług zaciągnięty wobec tych, którzy powierzyli mu kierownictwo wyprawy. Obrazy Ziemi staną się w tej sytuacji katalizatorem psychologicznej reakcji widza, który wyraźniej zda sobie sprawę, jak wiele oznacza decyzja Krisa.

Wielkie ateliers filmowe ulegają powolnej, ale systematycznej likwidacji. Ostatnia wiadomość nadeszła z Rzymu: znany producent Dino De Laurentiis sprzedał swój wielki kompleks atelierowy, złożony z pięciu nowocześnie wyposażonych hal zdjęciowych. Ich los nie został jeszcze przesądzony, ale — wzorem doświadczeń hollywoodzkich — mówi się już o przekształceniu ich w olbrzymie centrum handlowe, obsługujące nowe, szybko rosnące dzielnice wiecznego miasta. Bowiem proces likwidowania hal zdjęciowych, jako głównego warsztatu produkcyjnego wielkich wytwórni, zaczął się właśnie tam, gdzie ateliers i przylegające do nich tereny z plenerowymi dekoracjami przeżyły swą świetność, gdzie stały się w minionych latach swoistym symbolem produkcji filmowej: w Hollywoodzie.

Złożyło się na to wiele przyczyn. Telewizja ograniczyła produkcję filmów dla kin. Jednocześnie zaś wymagania realizmu coraz częściej skłaniały reżyserów do robienia zdjęć w scenerii naturalnej i autentycznych wnętrzach. W rezultacie — olbrzymia machina atelierowa z setkami nieodzownych fachowców (elektryków, dekoratorów, krawców, charakteryzatorów, rekwizytorów itp.) stała się z biegiem lat coraz mniej opłacalna. Samo utrzymanie ziejących pustką lub niedostatecznie wykorzystanych hal zdjęciowych kosztuje miliony dolarów. Jednocześnie dają o sobie znać coraz szybsze procesy urbanizacyjne i deglomeracyjne. Miasteczka filmowe, założone przed przeszło pół wiekiem na peryferiach wielkich miast, znalazły się dziś, wraz z upływem czasu, w samym niemal sercu metropolii. Cena każdego metra kwadratowego ziemi wzrosła wielokrotnie i dziś znacznie bardziej opłaca się wybudowanie na miejscu wytwórni wielkiego hotelu, supermarketu, garażu czy nawet parkingu, niż trwanie przy jej pierwotnym, coraz bardziej zresztą niepewnym przeznaczeniu. Owszem, hale zdjęciowe są jeszcze przydatne, ale głównie jako baza produkcyjna filmów telewizyjnych, owych przeróżnych kostiumowych shows z udziałem śpiewaków i baletów występujących na tle efektownych dekoracji.

Gwoździem do trumny wielkich ateliers stało się przed kilku laty wprowadzenie do użytku tzw. cinemobilów czyli ateliers filmowych na kółkach. Dotychczas, gdy ekipa realizatorska wyruszała na zdjęcia, niezbędny sprzęt i wyposażenie stanowiły ładunek, który mieścił się w 8 — 10 samochodach ciężarowych. Karawana taka nie mogła być zbyt ruchliwa, a jej załadowanie i rozładowanie przy każdej zmianie miejsca zdjęć zajmowało sporo kosztownego czasu. Cinemobil to jeden wielki autobus, którego dolna

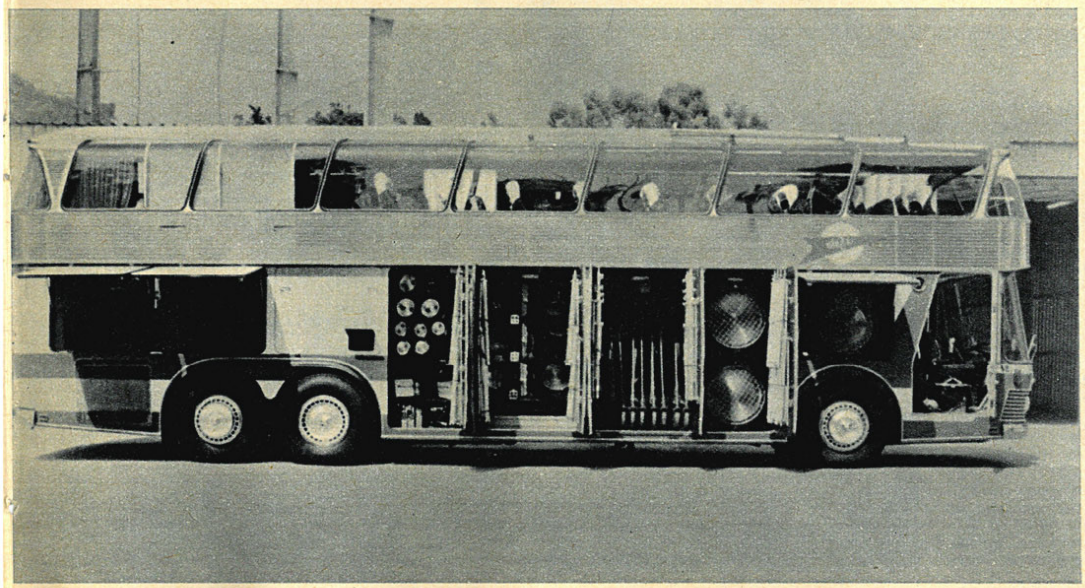
Zmierzch ateliers filmowych

Zmiany w metodach produkcji i zdjęć filmowych doprowadziły do upadku wielkich ateliers — dotychczasowego warsztatu pracy hollywoodzkich wytwórni filmowych.

część mieści całkowite wyposażenie zdjęciowe, a górna — 40 członków ekipy realizatorskiej i personelu pomocniczego. Zainstalowany w autobusie agregat może oświetlić trzy bloki mieszkalne, a kuchnia obsłużyć 60 osób. Kilkuosobowa wyszkolona załoga potrzebuje zaledwie dziesięciu minut na załadowanie lub rozładowanie sprzętu i przygotowanie aparatury do zdjęć. Wszystko to stało się możliwe dzięki zastosowaniu najlżejszych i najmniejszych z istniejących urządzeń oświetleniowo-zdjęciowych. Koszt cinemobilu — w zależności od wyposażenia — waha się w granicach od 250 do 750 tysięcy dolarów. Ale producent nie musi go kupować, może sobie w każdej chwili wynająć takie atelier na kółkach i wtedy opłata wynosi od 225 do 1.500 dolarów za każdy dzień zdjęciowy. Jest to przeciętnie niemal dziesięciokrotnie mniej niż w wypadku wynajęcia tradycyjnej hali zdjęciowej.

Ekonomika produkcji

Z lewej: cinemobil na trasie; z prawej: Fouad Said; niżej: cinemobil przed rozładowaniem



Cinemobile szybko zyskały popularność w amerykańskim świecie filmowym. Dość powiedzieć, że w roku 1970 blisko 75 procent wszystkich filmów kręconych było z ich pomocą. Cinemobilów użyto nawet przy takich wielkich produkcjach, jak „Bóg Ojciec" z Marlonem Brando i epicki western „Kowboje" z Johnem Wayne.

Na zakończenie wypada powiedzieć, kto wynalazł cinemobile. Otóż okazuje się, że żaden z wybitnych specjalistów hollywoodzkich, tylko pewien pomysłowy Egipcjanin, trzydziestosześcioletni Fouad Said. Nim przyjechał przed kilkunastu laty do Hollywoodu, pracował w ateliers kairskich.

— *Moi przodkowie rozwiązali niegdyś problem budowy piramid, ja w skromniejszym zakresie chciałbym zrobić coś dla filmu* — mówi Said. — *Obecnie pracujemy nad skonstruowaniem „cinecopterów" czyli helikopterów, które będą dalszym krokiem na drodze unowocześnienia metod realizacji i obniżenia jej kosztów. Wreszcie — chcemy zastosować system komputerowy do planowania i kontroli przebiegu zdjęć. Dzięki właściwej organizacji koszty produkcji dadzą się bowiem jeszcze bardziej obniżyć. Sądzę, że osiągniemy to mniej więcej za dwa lata. Chcemy dać twórcom i producentom najnowocześniejsze i najbardziej ekonomiczne narzędzia pracy. Reszta zależy od nich.*

Korespondencja z Hollywoodu

Dodajmy, że Hollywood był przez długi czas niesłychanie konserwatywny, jeśli chodzi o metody organizacji pracy w ateliers. Dziś i tam musiano poddać się rewolucji naukowo-technicznej. Ale wraz z postępującą likwidacją starych wytwórni i ich siedzib, z Hollywoodu pozostaje już tylko nazwa. Mit amerykańskiej stolicy filmu odchodzi w przeszłość.

MICHAEL BEAM

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

9 STYCZNIA 1922

RZETELNOŚĆ OBRAZU

Victor Sjöström po sukcesach „Wózka widmo" odpoczywał niemal przez cały rok. Może zbierał siły do następnego uderzenia, a może szukał odpowiedniego tematu do nowego filmu? Wydaje się, że przerwę tę spowodowały również ogólne warunki, w jakich znalazła się szwedzka kinematografia w trzeciej dekadzie naszego stulecia. Po tłustych latach pierwszej wojny światowej (dobrodziejstwa neutralności) przyszły teraz chude lata kryzysu gospodarczego, a na specyficznym filmowym odcinku pojawił się groźny konkurent w postaci amerykańskiej inwazji. Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin, westerny Thomasa Ince'a, melodramaty i komedie De Mille'a — wtargnęły na ekrany, zdobywając z miejsca ogromną popularność. Widzowie szwedzcy, którzy jeszcze niedawno tłoczyli się przed kinami, by obejrzeć adaptacje powieści Selmy Lagerlöff, teraz w ciemnych salach szukali innych wątków fabularnych, innych gwiazd i innego rodzaju atrakcji. Dawni mistrzowie: Stiller i Sjöström musieli dla utrzymania swej pozycji myśleć teraz o przestawieniu się na inne, modne tory.

Stillerowi udało się to bez trudu. Jego „Eroticon" niewiele miał wspólnego z dawną szwedzką szkołą, ale był obrazem znakomicie zrobionym, zasługującym na sukces tak kasowy, jak i artystyczny. Stiller był reżyserem bardziej elastycznym i eklektycznym od Sjöströma i dlatego łatwiej mu było zdobyć się na szukanie nowych dróg. Dla twórcy „Wózka widmo" przemiana była znacznie trudniejsza i stąd długi okres oczekiwania, zapewne i wahań. Dopiero presja producenta Charlesa Magnussona, który żądał by reżyser jak najprędzej przystąpił do realizacji „międzynarodowego filmu", skłoniła Sjöströma do podjęcia decyzji. Wybrał opowiadanie Hjalmara Bergmana „Kto będzie sędzią?" — i wspólnie z autorem zabrał się do pisania scenariusza.

Akcja opowiadania rozgrywa się w renesansowej Florencji. Młodziutka Urszula, żona mistrza rzeźbiarskiego Antonio, człowieka znacznie od niej starszego, kocha młodego i pięknego Bertrama, syna burmistrza. Ta trójkątna sytuacja znajduje dramatyczne rozwiązanie. Mąż, którego Urszula zamierzała otruć, dowiaduje się o projektowanym zamachu na jego życie, ale umiera nagle na zawał serca. W opinii ogółu Urszula jest winna i wiarołomną żonę, „czarownicę", wiodą na stos przed katedrą, by w „próbie ognia" dowiodła swej niewinności.

Sjöström nie szczędził ani własnego trudu, ani pieniędzy wytwórni Svenska, by stworzyć film widowiskowy, o wielkim inscenizacyjnym rozmachu, wiernie oddający atmosferę włoskiego Odrodzenia. Wiele czasu spędził we Florencji na studiach, a po powrocie do kraju kazał zbudować przed atelier w Rasunda całe dzielnice renesansowego miasta, z katedrą jako punktem centralnym. Przed kamerą stanął jego stały współpracownik, mistrz szwedzkiej szkoły — Julius Jaenzon. Obsada aktorska była reprezentacyjna: rolę Urszuli powierzono pięknej tancerce Jenny Hasselquist, mężem był Ivan Hedquist, a kochankiem — zdobywający wówczas popularność amant Gösta Ekman. Film wszedł na ekran w premierowym sztokholmskim kinie „Röda Kvarn" — przed laty pięćdziesięciu — dnia 9 stycznia 1922 roku.

Dzieło Sjöströma nie spotkało się z dobrym przyjęciem. Szwedzki historyk filmu, B. Idestam Alquist, w następujący sposób wyjaśnia to niepowodzenie: *„Jego* (tzn. niepowodzenia — J.T.) *przyczyną nie był, jak twierdził Sjöström, brak zainteresowania widowiskami historycznymi, ale słabość scenariusza, który nie posiadał ani dość życia, ani ładunku wzruszeń. Był to zlepek policyjnego dramatu i fałszywego patosu. Aktorom, mimo szczerych wysiłków, nie udało się w przekonywający sposób przedstawić wymyślonych przez Bergmana sytuacji. Film wydawał się w wielu miejscach — pusty".*

A jednak, jak to dalej przyznaje B. Idestam Almquist, i w tym nieudanym filmie znalazły się znakomite, rzec można — klasyczne, sekwencje. Zwłaszcza sekwencja ostatnia: palenie rzekomej czarownicy na stosie. Tu do głosu doszły zalety szwedzkiej szkoły: oświetlenie kadru, wygranie tłumów i umiejętność pokazywania przeżyć ludzkich w mistycznej aurze. Urszula, w morzu płomieni, dostrzega wielki krzyż z Chrystusem. Chrystus przybiera postać męża, który zawsze był dla niej dobry i którego zdradziła. W poczuciu winy wyciąga do niego ramiona, chce błagać go o przebaczenie. I tu znowu zmienia się obraz — niknie mąż, powraca Chrystus, a u stóp krzyża klęczy młody Bertram.

Filmowi „Kto będzie sędzią?" zarzucał B. Idestam Almquist brak oryginalności. Pisał tak: *„To triumf wysoko rozwiniętej szwedzkiej techniki, zwłaszcza w końcowej sekwencji, ale film płonie zimnym blaskiem. Zachwyca oczy, ale nie przemawia do serca".* René Clair był bardziej łaskawy. W swej recenzji, z 1923 roku, takie wypowiadał zdanie: *„Film »Próba ognia«* (tytuł eksploatacyjny we Francji) *to dzieło godne uwagi, chociaż nie może równać się z »Wózkiem widmo« czy z »Banitami«. Jenny Hasselquist jest główną postacią tego filmu. Nie można zapomnieć jej szerokiego czoła, stanowczego spojrzenia, jej hardości, jej zbrodniczego uporu, jej gwałtownych odruchów zwierzęcia, któremu grozi niebezpieczeństwo. Żadnych tanich efektów, żadnych nieusprawiedliwionych środków wyrazowych... Szwedzi — to rzetelność obrazu".*

W mistycznej aurze
Jenny Hasselquist

Nasi recenzenci pisali...

„TRĄD" (Polska). Wykorzystuje autentyczne zdarzenia z Wrocławia: zbiorowe gwałty, szantażowanie, zmuszanie do nierządu młodych dziewcząt. Forma czarnego kryminału.

„DWOJE NA HUŚTAWCE" (USA). Ten „koncert na dwoje aktorów i telefon" jest na ekranie wystarczająco subtelny, by zainteresować wybredniejszego widza i wystarczająco melodramatyczny, by spowodować ruch przed kasami.

„PLAY TIME" (Francja). Jacques Tati, mimo wielu drobnych dowcipów, srodze rozczarowuje. Kieruje się ku anarchicznemu tradycjonalizmowi dla samego tradycjonalizmu.

„HONOR SAMURAJA" (Japonia). Wykracza poza poziom europejskich super-landrynowych, preparujących zakłamaną historię u-

danych oblężeń, wygranych bitew i szczęśliwych rębajłów, a zapominających, że w tych bitwach walczyli zgłodniali i udręczeni ludzie.

„NARKOTYK" (Francja – Włochy – NRF). Mistrzowska rola Jeana Gabina i pochwała wartości patriarchalnych, archaicznych, niemodnych, od dawna nieobecnych w kinie francuskim.

„CI WSPANIALI MŁODZIENCY W SWYCH SZALEJĄCYCH GRUCHOTACH" (Wielka Brytania — Włochy — Francja). Doborowa stawka międzynarodowego aktorstwa, stare modele samochodów, mnóstwo gagów. Ale gagi te są mniej śmieszne niż w poprzednich filmach Annakina, tempo słabsze.

„DWAJ DŻENTELMENI WE WSPOLNYM MIESZKANIU" (Wielka Brytania). Jeden z dżentelmenów ma skórę czarną, drugi — białą. Świetna warstwa obyczajowa, ale problematyka rasowa została osłabiona przez gorączkę asbolutyzacji.

„BYŁ TU WILLIE BOY" (USA). Przy swych awanturniczych pozorach jest to film na tyle bogaty, że można go odczytywać z kilku punktów widzenia. Problem rasizmu pokazano tu jako zderzenie dwóch różnych kultur.

Panie Redaktorze!

Pamiętam, kiedy w nr 2 FILMU z ub. r. red. Płażewski kusił i zjednywał kinomanów obietnicami obecności na ekranach wielu ciekawych filmów, kończąc optymistycznie: „Warto chodzić do kina, albowiem zapowiada się rok urodzajny". Ale okazało się, że za duży ten urodzaj nie był, co zmniejszyło nasze zaufanie do CWF.

Sporządziłem mały rejestr tytułów, które — wbrew idealistycznym prognozom — jakoś dziwnie na nasze ekrany nie trafiły: „Zmierzch bogów", „Temat na niewielkie opowiadanie", „Walería i tydzień dziwów", „Ognisko rodzinne", „Fahrenheit 451", „Niech zdycha bestia", „10.30 po południu", „Waterloo", „Poskromienie pośnicy", „Dwoje na huśtawce", „Dyrektor", „Śledztwo w sprawie obywatela...", „Rekonstrukcja". Nie trzeba wyjaśniać, że są to filmy warte obejrzenia. Natomiast nie uroniono nic z ekranowych przygód Winnetou, nie zginęły w mroku niepamięci trzy komedie z Louis de Funèsem.

Z zestawienia repertuaru kin w Polsce z innymi krajami socjalistycznymi, zamieszczonymi w nr. 4 „Kina", dowiedziałem się, że np. publiczność węgierska widziała już takie filmy, jak „Zabriskie Point", „Truskawki i krew", „Z", „Leon Ostatni", „Kes", „Hallo, Dolly", „Kowboj o północy" i inne, ale „brak tu fachowego cięcia, które by nieprzerwanie śledziło zarówno całokształt produkcji światowej, jak też poszczególne kinematografie, uderza tu przypadkowość tytułów i ogromne luki". Z tego wynikałoby, że widzowie węgierscy widzieli już filmy, o których polscy mogą tylko marzyć, za to mamy nad nimi tę przewagę, że istnieje u nas zorganizowany repertuar. Dalibóg, przy największej dozie dobrej woli żadnej sensownej organizacji repertuaru u nas doszukać się nie mogłem. Byłbym więc wdzięczny, gdyby CWF zechciała to wyjaśnić.

ANDRZEJ ZALEWSKI
Łódź

Od redakcji: Niektóre z wyżej wymienionych filmów („Dyrektor", „Dwoje na huśtawce") ukazały się na ekranach już w grudniu. Część z nich zobaczymy w styczniu, reszta — jak wynika z kolejnej zapowiedzi I. Płażewskiego (patrz nr 1 FILMU) — ukaże się w ciągu bieżącego roku.

IDZIEMY DO KINA

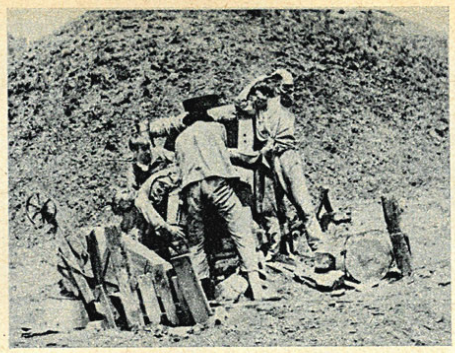
Scenariusz i reżyseria: **Kazimierz Kutz**

Zdjęcia: **Stanisław Loth**

Muzyka: **Wojciech Kilar**

Wykonawcy: Hubert Siersza — **Franciszek Pieczka**, Jaś — **Olgierd Łukaszewicz**, Wichta — **Lucja Kowolik**, Erwin — **Jan Englert**, Helmut — **Jan Bogusz**, August Mol — **Jerzy Cnota**, Franek Bula — **Bernard Krawczyk**, Ochmian — **Tadeusz Madeja**, Alojz Grudniok — **Henryk Maruszczyk**, Albert Jasnowłosy — **Marian Opania**, Milenda — **Jerzy Słwy**, Leś — **Zygmunt Biernat**, Hubert — **Marian Dziędziel**, Szpila — **Leszek Kowalski**, Paweł — **Edward Kusztal**, Kosela — **Antoni Jurasz**, Władek — **Andrzej Gazdeczka**, inż. Drabik — **Jerzy Sopońko**, Malitsch — **Emil Buczacki**, nadsztygar — Mitke — **Tadeusz Sobolewicz**.

Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół WEKTOR — 1971.



PERŁA W KORONIE

Osada górnicza na Górnym Śląsku w połowie lat trzydziestych, w latach kryzysu. Dzieje miłości młodego małżeństwa oraz walki górników z niemieckimi właścicielami kopalń. Wielki sukces Kazimierza Kutza, autora „Krzyża walecznych", „Ludzi z pociągu", „Skoku", „Soli ziemi czarnej". Film jest barwny, szerokoekranowy. Wkrótce będziemy go recenzować.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

V I V A TEPEPA!

(Tepepa — Viva la revolucion!)

Scenariusz: **Giulio Petroni, S. Solinas i A. Della Mea**

Reżyseria: **Giulio Petroni**

Zdjęcia: **Francisco Marin**

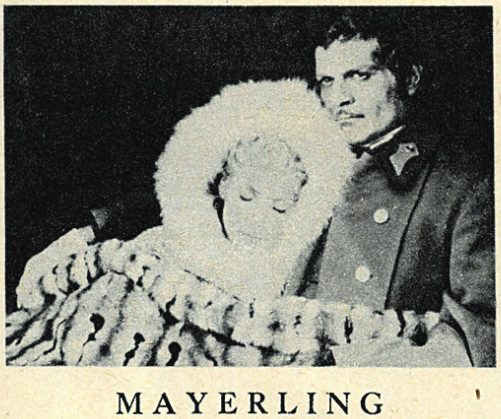
Muzyka: **Ennio Morricone**

Wykonawcy: Tepepa — **Tomas Milian**, gen. Cascorro — **Orson Welles**, Henry — **John Steiner**, prezydent Madero — **Luciano Casamonica**, Consuelo — **Anna Maria Lanciaprima**.

Produkcja: Alfredo Cuomo i Nicole Pomilia dla FILMAMERICA S.I.A.P. — P.E.F.S.A. (Włochy — Hiszpania) — 1968.

Drugi — po „Gringo" Damiano Damianiego — „spaghetti-western" na naszych ekranach. Akcja tego barwnego, szerokoekranowego filmu rozgrywa się w Meksyku, w latach dziesiątych. Bohaterami są: młody zbuntowany peon, zimny i tajemniczy Anglik oraz reakcyjny generał. Tę ostatnią rolę gra znakomity Orson Welles, twórca „Obywatela Kane", „Wspaniałości Ambersonów" „Procesu", „Falstaffa".

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.



MAYERLING

(tytuł oryginalny)

Scenariusz (na podstawie powieści **„Mayerling" Claude Aneta** i **„The Archduke" Michaela Arnolda**) i reżyseria: **Terence Young**

Zdjęcia: **Henri Alekan**

Muzyka: **Francis Lai**

Wykonawcy: arcyksiążę Rudolf — **Omar Sharif**, Maria Vecsera — **Catherine Deneuve**, cesarz Franciszek Józef — **James Mason**, cesarzowa Elżbieta — **Ava Gardner**, Edward, książę Walii — **James Robertson Justice**, hrabina Larish — **Geneviève Page**, księżniczka Stefania, żona arcyksięcia Rudolfa — **Andrea Parisy**, hrabia Josef Hoyos — **Ivan Desny**, hrabia Taafe — **Charles Millot**, Moritz Szeps — **Maurice Teynac**, hrabia Karolyi — **Roger Pigaut**, Mizzi Kasper — **Fabienne Dali**, Losuhek — **Bernard Lajarrige**, Bratfisch — **Moustache**, Helen Vecsera, matka Marii — **Mony Dalmes**, Hannah Vecsera — **Lyna Chardonnet**, Baltazzi — **Alain Saury**, Stockau — **Irene von Meyendorf**, Lisl Stockau — **Veronique Vendell**.

Produkcja: Les Films Corona — Winchester Film Productions (Francja — Wielka Brytania) — 1968.

★

Tragiczny romans następcy tronu cesarstwa Austro-Węgier, arcyksięcia Rudolfa i młodziutkiej wiedeńskiej arystokratki, Marii Vecsera, zakończony samobójstwem obojga kochanków w roku 1888 w myśliwskim pałacyku we wsi Mayerling, nie po raz pierwszy staje się tematem filmu. Barwny, szerokoekranowy film Terence Younga miał już swych głośnych poprzedników: m. in. film Alexandra Kordy z roku 1923 oraz film Anatola Litwaka z roku 1936, z głośnymi kreacjami Danielle Darrieux i Charlesa Boyera.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

CUDOWNA LAMPA ALADYNA

(Aladin et sa lampe merveilleuse)

Scenariusz: **France i Jean Image**

Reżyseria: **Jean Image**

Zdjęcia: **Per Olaf Csongovai**

Muzyka: **Fred Freed**

Głosy: Aladynek — **Janusz Szutkowski**, Aladyn — **Janusz Mond**, Czarnoksiężnik — **Witold Kałuski**, matka — **Małgorzata Leśniewska**, sułtan — **Janusz Pilarski**, księżniczka — **Halina Kowalska**, wielki wezyr — **Tadeusz Cygler**, papuga Can-Can — **Alina Bukowska**, sowa Hi-Hi — **Zbigniew Kryński**.

Reżyseria polskiej wersji językowej: **Jerzy Twardowski**

Produkcja: Les Film Jean Image (Francja) — 1969.

Barwny film rysunkowy. Adaptacja „Lampy Aladyna" — jednej z najpopularniejszych baśni z „Tysiąca i jednej nocy". Adresatem filmu jest najmłodsza widownia.

Dodatek: „Dole i niedole psa Bodrzyka" (O starem psu Bodříkovi). Scenariusz (według opowiadania **Bożeny Niemcowej**), oprawa plastyczna i realizacja: **František Braun**. Zdjęcia: **Jiří Safar**. Muzyka: **Miloš Fišer**. Produkcja: Studio Filmów Animowanych w Pradze (Czechosłowacja) — 1970. Barwny film wycinankowy.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drogosz	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Play Time	4		5	5	5	5	5	5	5
Honor samuraja	5	4		4		4	4		4
Dwaj dżentelmeni we wspólnym mieszkaniu	4		4	4		4	4		4
Queimada	4		4			4	4	4	
Trzy kroki w szaleństwo	4		4	4		3	4	4	
Narkotyk	5		3	4			3		4
Ci wspaniali młodzieńcy w swych szalejących gruchotach	4	4	4	3		3	3	3	3
Kto śpiewa — nie grzeszy	4	3		3			3		
Zielone smugi	4			2				3	
Święta grzesznica	3			3					
Kapitan Korda	3	3					2		2
Tylko jeden telefon	1		3						

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Studio Filmów Rysunkowych, Studio Małych Form Filmowych, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Wytwórnia Filmowa „Czołówka", R. Lenczewski, R. Pajchel, R. Sumik, J. Szurowski, archiwum **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides, Titanus, UPI, archiwum.

FILM TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 30.XII.1971 r. Zam. 10597 U-71

INDEKS 35904

Jakie nowe polskie filmy zobaczymy w bieżącym roku? Artykuł na ten temat zamieszczamy na str. 10 — 11.

„Rewizja osobista" reż. Witold Leszczyński

„Wesele", reż. Andrzej Wajda

„Trzeba zabić tę miłość", reż. Janusz Morgenstern

„Jak daleko stąd, jak blisko", reż. Tadeusz Konwicki

ZAPOWIADA SIĘ NIEZŁY ROK